

1º Prêmio Brasil de Esporte e Lazer de Inclusão Social  
Ministério do Esporte

## **Campos de Visibilidade da Capoeira Baiana:**

As festas populares, as escolas de capoeira,  
o cinema e a arte (1955-1985)



Luis Vitor Castro Júnior

Brasília, DF  
2010



**LUÍS VITOR CASTRO JUNIOR**

**CAMPOS DE VISIBILIDADE DA CAPOEIRA BAIANA**

**AS FESTAS POPULARES, AS ESCOLAS DE CAPOEIRA, O CINEMA E A ARTE (1955-1985)**

**1ª Edição**

**Brasília**

**2010**

**Presidente da República**

Luiz Inácio Lula da Silva

**Ministro do Esporte**

Orlando Silva de Jesus Júnior

**Secretária Nacional de Desenvolvimento de Esporte e de Lazer**

Rejane Penna Rodrigues

**Secretário Nacional de Esporte Educacional - Substituto**

Fábio Roberto Hansen

**Secretário Nacional de Esporte de Alto Rendimento**

Ricardo Leyser Gonçalves

**Organizadoras:**

Leila Mirtes Santos de Magalhães Pinto – DCTEC/SNDEL

Patrícia Zingoni de Machado Morais – DCTEC/SNDEL

**Projeto gráfico, diagramação e capa.**

Extrema Comunicação

**Impressão**

Supernova Gráfica

Campos de visibilidade da capoeira baiana: as festas populares, as escolas de capoeira, o cinema e a arte (1955 - 1985)/ Luís Vitor Castro Júnior. - Brasília: Ministério do Esporte/ 1º Prêmio Brasil de Esporte e Lazer de Inclusão Social, 2010.

224 p;  
Inclui bibliografia;  
ISBN: 978-85-63445-00-1

1. Capoeira baiana. 2. Festas populares. 3. Cinema. 4. Arte. 5. Estudo histórico de 1955 - 1985.

I Luis Vitor Castro Júnior.

Distribuição gratuita

1ª Edição:

Tiragem: 1500 exemplares

Os textos publicados são de exclusiva responsabilidade dos autores que os assinam.

## APRESENTAÇÃO

Este livro, que temos a grande satisfação de apresentar, é um dos resultados da 1ª Edição do Prêmio Brasil de Esporte e Lazer de Inclusão Social. Prêmio lançado em 2008 pelo Ministério do Esporte com o objetivo de incentivar, apoiar e valorizar produções científicas, tecnológicas e pedagógicas que apresentem contribuições e subsídios para a qualificação e inovação de políticas públicas de esporte e lazer de inclusão social por meio de seleção, premiação e difusão de trabalhos; e contribuir com o reconhecimento da participação deste ministério, na agenda da Ciência e Tecnologia Brasileira.

A concretização deste Prêmio é muito especial para nós uma vez que marca mais uma ação desta gestão do Governo Federal, que acredita no conhecimento como um dos meios indispensáveis à construção e implementação das políticas públicas na nossa área.

Decerto, tão importante que selecionar e premiar conhecimentos é a tarefa de disseminá-los de tal forma que não aprimorem apenas a produção científica, mas que possam contribuir direta e indiretamente para a qualificação das políticas a eles associadas e a elevação do nível cultural de nossa população. E ao tornar público obras premiadas estamos avançando um pouco mais nesta direção.

Nesse sentido, demos o primeiro passo quando artigos de todos os 27 (vinte e sete) trabalhos premiados na primeira edição deste Prêmio foram publicados na “Coletânea dos Premiados de 2008”, organizada pela Secretaria Nacional de Desenvolvimento de Esporte e de Lazer, do Ministério do Esporte (SNDEL/ME) e difundida em livro impresso e on line, indexado no site deste ministério.

Agora a SNDEL/ME avança na publicação na íntegra de estudos avaliados em primeiro lugar na Categoria Regional “Dissertações, Teses e Pesquisas Independentes”, gerando oportunidade para aprofundamento nos trabalhos desses autores.

Um desses estudos, publicado no presente livro é a tese de doutorado defendida, em 2008, por Luís Vitor Castro Júnior na Pós Graduação em História Social da PUC São Paulo. Esse estudo debruça sobre os “Campos de visibilidade da Capoeira Baiana: as festas populares, as escolas de capoeira, o cinema e a arte (1955-1985)”.

Esta obra é dirigida às universidades que possuem cursos de Educação Física e outros cursos que reúnem estudiosos e pesquisadores sobre o esporte e o lazer, bem como a gestores e agentes que buscam a sua formação continuada e socialização de conhecimentos junto a programas sociais de esporte e lazer.

Esperamos que esta publicação possa mobilizar outros trabalhos acadêmicos que buscam melhorias das políticas públicas de esporte e lazer de inclusão social e motivar mais autores a inscreverem seus trabalhos na 2ª Edição do Prêmio Brasil de Inclusão Social, a se realizar neste ano de 2010.

*Rejane Penna Rodrigues*  
*Secretária Nacional de Desenvolvimento de Esporte e de Lazer*  
*Ministério do Esporte*



Dedico este livro, em especial, à minha mãe, Terezinha Lopes Castro, grandiosa educadora, pois sem o seu incentivo na arte de ensinar não seria possível. À minha filha Aiana Castro Sant'Anna que não se encontra conosco, mas que participou desta produção durante a gravidez da mãe. Dedico, também, a todos os Mestres de Capoeira que já se foram, mas que estão presentes graças à força da ancestralidade africana, em particular, Mestre Canjiquinha, Noronha, Bimba e Pastinha.



## AGRADECIMENTOS

Inicialmente, agradeço aos meus familiares; à minha mãe e educadora Terezinha Lopes Castro, pelo exemplo de mulher batalhadora, à querida esposa Giselle Lago de Sant'Anna, pela paciência e compreensão durante a produção da tese, aos meus filhos Tamires Castro e Pedro Vitor, às minhas queridas e lindas irmãs Maria do Carmo e Maria Tereza, às minhas afilhadas e sobrinhas Paula e Vitória Castro, ao sobrinho Jeremias, a Luis Vitor Castro meu pai, ao meu cachorro Kiko, pela companhia durante as noites e a toda família Lago Sant'Anna.

Agradeço à Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) por conceder meu afastamento das atividades docentes e pela bolsa de estudo do programa PICDT/CAPES, em especial, a Vilania, da Pró-reitoria de Pesquisa, à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, pela minha formação, à Faculdade Social, ao Grupo de Estudo da Capoeira (JECA), em especial, a Paulete, Tulé, Luiz Renato, Rosângela, Vinicius e Falcão, ao Instituto Jair Moura, que me possibilitou o acesso à maior parte dos documentos escritos, em especial, ao nobre pesquisador Frederico Abreu, pelas dicas e alerta, ao Centro Esportivo de Capoeira Angola – Academia de João Pequeno de Pastinha, aos camaradas Aranha, Faísca, Ciro, Mestre Electricista, Jurandir, Nani (neta do Mestre), Gustavo (meu afilhado), Zoinho; ao Grupo MEL/UFBA (grupo de estudo em mídia, memória e lazer) pelos convites para participar das atividades do cine-clube em nome do amigo-irmão Pedro Abib; Neuber Leite e César Leiro.

O sincero e eterno agradecimento ao Mestre João Pequeno, que me ensinou a gingar no mundo da capoeira e, atualmente, representa a simplicidade, a ludicidade, a compaixão e a nobreza da capoeira; aos sujeitos participantes da pesquisa, os Mestres: Ângelo Decânio, Boca Rica, Bigodinho, Bola Sete, Itapuã, Gigante, Gildo Alfinete, Nenel, Saci, Xaréu; Lua Rasta, Jair Moura e Antônio Pitanga.

À minha orientadora Dr<sup>a</sup> Denise Bernuzzi Sant'Anna, pela competência e simplicidade; aos professores do Programa com os quais tive a honra de aprender: Dr<sup>a</sup> Estefânia Knotz Canguçu Fraga, Dr<sup>a</sup> Márcia Mansor D'Aléssio Dr<sup>a</sup> Maria Antonieta Antonecci Maria Odila Leite, Dr<sup>a</sup> Yara Aun Khoury, Dr<sup>a</sup> - Sílvia Helena Simões Borelli, Dr<sup>a</sup> Carmen Lúcia Soares, pela contribuição na área da Educação Física e Prof. Dr. Vinicius Demarchi Terra, pelas dicas no exame de qualificação; aos colegas de turma: Bartolomeu de Jesus Mendes, pela orientação e as conversas em São Paulo e a Luiz Antônio, pelas dicas no trabalho.

A todos os professores do curso Licenciatura em Educação Física da UEFS, em especial Admilson Santos e José Sant'Anna Sobrinho, pelas conversas sobre a cultura africana e por assumir minhas disciplinas, ao ex-professor da UEFS e ex-colega da UFBA, em 1988, Luís Carlos Rocha; aos professores João Danilo e Wellington Araújo, aos professores da viagem Feira – Salvador Claudio Lucena, Marcelo Trote, Cloude Kenyde, Rogério Tosta enfim, a todos os professores.

Ao Ministério da Cultura, através do Edital Capoeira Viva de 2006 que financiou a pesquisa sobre Capoeira e Cinema, ao Ministério do Esporte pela iniciativa do PRÊMIO BRASIL DE ESPORTE E LAZER DE INCLUSÃO SOCIAL e a Fundação Gregório de Matos.

À bibliotecária Graça Simões, fundadora do curso de Educação Física da UEFS, não só pela revisão das normas da ABNT, mas, pelo exemplo de funcionária que sempre esteve à disposição para ajudar a construir o curso. Aos ex-alunos da UEFS, Pacato, Cabeção, Luiz da Cantina, Mateus Nariga e à todos mocofitness

Aos professores: Luís Antônio Ferreira Bahia, que me ensinou a arte da pedagogia corporal, Fernando Espírito Santo, pelo incentivo e pela solidariedade nos enfrentamentos vividos durante a graduação em Educação Física; a Jacques Gauthier, que me alfabetizou na arte de pesquisar; ao historiador e Mestre de Capoeira Bel, ao Professor Vitor Marinho, pelo incentivo.

A todos os colegas de infância do Largo de Santo Antônio Além do Carmo e aos amigos: Ubirajara de Oliveira Barroso (Bira), responsável, pelo contato com a capoeira do Mestre João Pequeno; Marco Aurélio Modesto Maron e Frederico Maron, pelos momentos de alegria; Martim Santiago, que me iniciou na arte da navegação; Carlos André e Pedro Ivo, sempre de bom-humor contagiando a turma com piadas e perturbações; Juarez Dias Santos, pelas investidas nem sempre bem-sucedidas.

Enfim, agradeço a todos que me ajudaram nesta caminhada, a Deus e a todos os Orixás: Axé.

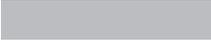




## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	19
CAPÍTULO 1. ....	29
1.1. CIDADE E CORPO: O ENTENDIMENTO SOBRE CULTURA-CAPOEIRA	29
1.2. O CORPO-CAPOEIRA NO “QUINTAL DE NAGÔ”: AS CRÔNICAS DE ANTÔNIO VIANA.....	37
1.3. A CIDADE DO SALVADOR: O TURISMO E A CAPOEIRA.....	42
1.4. A RODA DE CAPOEIRA NAS FESTAS POPULARES E NAS DOMINGUEIRAS ..	52
1.5. A GEOGRAFIA DAS RODAS DE CAPOEIRA NA CIDADE: LUGARES DE PRODUÇÃO CULTURAL .....	66
1.6. “LÊ, LÊ, LÊ, Ô, Ô, Ô, A TURMA DE BIMBA CHEGOU”: O SÍTIO CAROANO ...	70
1.7. O CENTRO ESPORTIVO DE CAPOEIRA ANGOLA: “MEU CORPO É MINHA ARTE” .....	76
1.8. O MESTRE CANJIQUINHA NO BELVEDERE DA SÉ .....	84
1.9. A ESPORTIVIZAÇÃO E A CAPOEIRA.....	92
CAPÍTULO 2. ....	96
2.1. O CINEMA COMO FONTE HISTÓRICA .....	96
2.2. CINEMA, CAPOEIRA E CORPO .....	101
2.3. CINEMA NOVO E A CULTURA POPULAR .....	104
2.4. CAPOEIRA E CINEMA: AS PRIMEIRAS REFERÊNCIAS ENCONTRADAS ....	106
2.5. VADIAÇÃO.....	108
2.6. DANÇA DE GUERRA.....	117
2.7. BAHIA POR EXEMPLO.....	127
2.8. FESTAS NA BAHIA DE OXALÁ.....	131
2.9. UM DIA NA RAMPA .....	133
2.10. BARRAVENTO .....	135
2.11. A GRANDE FEIRA .....	141
2.12. O PAGADOR DE PROMESSAS.....	146
2.13. TENDA DOS MILAGRES .....	154
2.14. JUBIABÁ .....	159
2.15. A CAPOEIRA VAI AO CINEMA.....	162

<b>CAPÍTULO 3.</b> ....	<b>164</b>
3.1. A ARTE-CAPOEIRA E AS POSSÍVEIS LEITURAS DO CORPO-CAPOEIRA NAS IMAGENS DO “CAPETA CARYBÉ” .....	164
3.2. OS DISCURSOS DA CAPOEIRA COMO ARTE .....	176
3.3. O PODER-POTÊNCIA DO CORPO-CAPOEIRA NOS DESENHOS DO MESTRE CARYBÉ.....	189
<b>O IÊ Ê FINAL</b> .....	<b>202</b>
<b>FONTES</b> .....	<b>205</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>208</b>





## PREFÁCIO

Neste livro, resultado de um doutorado defendido no Programa de Pós-Graduação em História da PUC de São Paulo, a capoeira expressa não apenas uma prática de lazer ou uma modalidade esportiva. Por meio de sua história, especialmente entre as décadas de 1950 a 1980, o historiador Luís Vitor Castro Júnior revela a complexidade de culturas constituintes das rodas e escolas de capoeira, sua memória e seus efeitos. Mas ele também vai mais longe. No decorrer do texto, as relações entre identidade nacional, repertório gestual, dança e música constituem um mosaico de referências fundamental para a compreensão da sociedade brasileira e de sua cultura.

Inspirado em estudos que vão da história à arte, passando pela filosofia e a antropologia, Vitor revela uma mudança histórica importante para o entendimento da condição corporal contemporânea: trata-se da passagem entre uma época na qual a capoeira ainda era vista como experiência minoritária, restrita a rituais característicos de pequenos grupos sociais, para um período de transformação da capoeira em atração turística, em filão atraente do esporte internacional e das atividades voltadas à obtenção da forma física de ambos os sexos. Mas, no seio dessa passagem, o autor desvenda um universo de festas populares e de condutas éticas, ora relacionadas à prática religiosa, ora afinadas com a experiência artística.

Vitor realiza igualmente uma análise das representações da capoeira, dentro do cinema brasileiro, recuperando a lembrança de diversos filmes dentro dos quais as cenas da roda e do jogo exprimem uma parte da construção das sociabilidades nacionais. Ao mesmo tempo, ele discorre sobre o saber da capoeira acumulado e transmitido graças à atuação de seus mestres. A formação da maestria é aqui considerada tão ou mais importante do que a própria categoria de mestre, afinal, conforme expressão de um deles mencionado por Vitor, “só o tempo se faz mestre, não diploma quem comprou”.

Por meio da capoeira, o leitor tem portanto a chance de percorrer as veredas constituintes de um jogo que se abre em arte. Ao longo dos capítulos, é possível por exemplo contemplar os desenhos de Carybé, revisitar a atualização de antigos dilemas raciais e, ainda, perceber os vínculos entre manifestações populares e eruditas, ou entre “a música na capoeira e a poesia na vida real”. A capoeira é aqui o fio condutor do leitor, capaz de levá-lo para os volteios da memória e da história, constituintes das artes de viver centradas em torno da honra coletiva e da estratégia corporal de cada capoeirista. Mas juntamente com o fio, a capoeira também é vista como uma imensa teia de expectativas, inventada ao sabor das pejejas diárias para sobreviver, jogar e brincar.

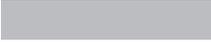
Vitor ensina, enfim, que há numerosos “campos de visibilidade da capoeira”, ou ainda, “paisagens corporais” colocadas em movimento graças à disciplina, ao treino, à disponi-

bilidade de conhecer os próprios limites físicos para conjugá-los ao aprendizado de novas técnicas. Há esforço constante, trabalho e cálculo, intimamente vinculados ao combate e ao cuidado com o convívio grupal. Metáfora das lutas mas também das alianças vividas no cotidiano, a capoeira aparece neste livro como um índice revelador das artimanhas inventadas fora de suas rodas e limites.

Por conseguinte, por meio da análise de um leque variado de fontes históricas, Vítor mostra as inúmeras experiências possibilitadas pela capoeira ou que nela se sustentam. Jogar, gingar e lutar rimam não apenas na fala mas sobretudo na realidade analisada. A partir desta rima, sempre tensa e colocada à prova, a capoeira termina por evidenciar o quanto a ludicidade depende do labor, os movimentos do corpo vinculam-se à sua expressão verbal, e os jogos da vida valem a pena de serem investigados dentro de uma experiência de arte, esporte e expressão popular.

Denise Bernuzzi de Sant'Anna

Professora Livre-docente de História da PUC-SP





## INTRODUÇÃO

Mestre Pastinha diz: “*Capoeira é tudo o que a boca come e tudo o que o corpo dá*”. Na revista O Cruzeiro de 10 de janeiro de 1948, Cláudio Tuiuti Tavares, no seu artigo “*Capoeira mata um*”, ao se reportar a Manuel Querino de Deus, assim se refere à capoeira do seu tempo: “*A ‘capoeira’ era uma espécie de jogo atlético, que consistia em rápidos movimentos de mãos, pés e cabeças, em certas desarticulações do tronco, e particularmente na agilidade de saltos para frente e para trás, para os lados, tudo em defesa e ataque, corpo a corpo*” (grifo meu). Também no jornal A Tarde, de 2 de maio de 1992, em matéria intitulada “Os grandes mestres de capoeira”, aparece: “*A ‘roda’ está formada e todos batem palma. Agachados, dois jovens negros cumprimentam-se com um aperto de mão. Os berimbaus são acionados pelos mestres...*”. Ao comentar sobre o Mestre Cobrinha Verde: “*Arregaçou as mangas do paletó e foi para o centro da roda à espera de um parceiro. Lutou só alguns minutos, é verdade, mas mostrou a destreza e a agilidade que ainda guarda, mesmo estando velho e doente. Sim, porque a capoeira é uma mistura de dança, luta e música e acima de tudo, fé. Os que jogam, chamados de capoeiristas ou capoeiras, têm extrema confiança na sua destreza, na agilidade de seus corpos e principalmente na malandragem...*” (grifo meu). Na ladainha de Toni Vargas: “*Às vezes me chamam de negro, pensando que vão me humilhar, mas o que eles não sabem é que isso só me faz lembrar que eu venho daquela raça, que lutou para se libertar, criou o maculelê, acredita no candomblé e que traz um sorriso no rosto, a ginga do corpo e o samba no pé*” (grifo meu).

Não são poucas nem insignificantes as referências (fontes) à capoeira que revelam a temática do corpo. Elas expressam os vários significados relevantes que o corpo possui no universo simbólico da capoeira num movimento imbricado da “cultura popular” e a história da capoeira em cada época.

*O tocante central da pesquisa é de perceber a constituição de alguns campos de visibilidade da capoeira baiana, em particular, as experiências dos antigos mestres nos centros (nas escolas) de capoeira, nas festas populares, no cinema e na arte. Nesse sentido, pretendemos analisar os jogos de cultura, corpo e sociabilidade presentes na capoeira, assim como suas relações com a seguinte passagem histórica; a visão da capoeira como sendo algo minoritário, ritualístico, pertencente há um certo grupo social para uma visibilidade da capoeira enquanto forma de expressão característica do esporte e do turismo; a passagem da capoeira como prática específica presente no imaginário da cultura baiana para as relações hegemônicas do turismo e do esporte.*

Reportamos a campos de visibilidade como algo que não deve ser compreendido como fixo; eles são móveis, flutuantes no espaço e no tempo. O campo é o território das

festas populares, das rodas nas escolas de capoeira, das salas de cinemas e das exposições de arte, visto que a cidade de Salvador vinha se modernizando, mas é, também, a linguagem de expressão e de conteúdo do corpo na narrativa dramática. Portanto, o território é formado por esse trânsito, por essa permeabilidade generalizada, por esse sistema de interação. Esse campo é o lugar indeterminado onde o visível é uma qualidade de uma textura, a superfície de uma profundidade. Lugares capazes de transformar a linguagem dos corpos-capoeira numa trama de referências de múltiplas passagens.

A emergência desses campos de visibilidade vai contribuir de maneira significativa para a difusão da capoeira baiana para outros lugares do Brasil e do Mundo. Com a finalidade de dar uma diretriz ao nosso trabalho, elegemos questões norteadoras: *Quais os dispositivos usados pelo corpo para se tornar mais visível nas festas populares?; Como os antigos Mestres de Capoeira produziram suas apresentações, tendo em vista o crescente aumento do público turístico, nos espaços dos centros de capoeira?; Quais os enunciados presentes nos filmes em que a capoeira aparece (produção cinematográfica e nos vídeos documentários)?; Quais as narrativas dramáticas do corpo diante de sua metamorfose no jogo/luta/dança, a partir da arte de Carybé?*

A temática do corpo no âmbito da pesquisa é uma linha singular que impulsiona os campos de visibilidade, através da sua gestualidade, da sua plasticidade e da sua expressão, pois ele serve de dispositivo para contar e registrar a história. Dessa maneira, estamos considerando o corpo como fonte de conhecimentos múltiplos<sup>1</sup> pela razão, obviamente, também pela emoção, por aquelas coisas estranhas que ressoam nos corpos estigmatizados, pelas sensações e pela intuição (fundamental quando o conhecimento se desenvolve em registros espirituais), ou seja, a gestualidade, a imaginação, o sonho o canto, o som do corpo, voz que ressoa em nossos corpos.

1 Vigarello nos dá pista a fim de entendermos a abundância de referenciais para a compreensão do corpo. Ele distingue três grandes faces do enfoque com suas respectivas singularidades. “A primeira face é o princípio da eficácia: recursos técnicos que o corpo retira da mecânica e dos sistemas orgânicos, ou seja, a sua capacidade de ação. A segunda dessas faces é a do princípio da propriedade, posse, pelo corpo, de um espaço e, nele, de um território totalmente pessoal, ou seja, apropriação do ser no mais íntimo de si, nos limites de uma dimensão biológica...” “muralhas da intimidade” “... Esta face mostra-se de suma importância, pois suas variantes históricas revelam deslocamento de sensibilidade, que se referem não somente à relação com o outro, mas, também, consigo mesmo. A terceira face é a do princípio da identidade: manifestação, pelo corpo, de uma interiorização ou de um pertencimento que designa o sujeito, ou seja, o recurso de mensagem e de trocas de sinais e de expressões de natureza física. Pode-se pensar aqui os recursos expressivos, a emissão de mensagem, a emergência de um sentido voluntário ou involuntário. VIGARELLO, Georges. *A história e os modelos de corpo. Pro-Posições. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. Campinas, v. 14, n. 2, p. 22-23, maio/ago. 2003.*

Corpos colonizados historicamente, mas em permanentes atualizações das resistências que se refletem na relação colonizador-colonizado<sup>2</sup>, revelam a transversalidade que o corpo assume no âmbito da capoeira, instigando a pesquisar a “expressão corporal” a partir de antigos mestres da capoeira, seja Angola (Mestre Pastinha), Regional (Mestre Bimba) ou até mesmo a terceira via – Capoeira (Mestre Canjiquinha), na sua arte de fazer considerando a dimensão estética da roda e os desdobramentos culturais. A idéia não é de valorizar um estilo de capoeira em detrimento do outro, mas, de compreender as relações políticas entre eles, descobrindo as táticas<sup>3</sup> utilizadas pelos capoeiristas para lidarem com determinadas forças hegemônicas de poder e perceber as diferenças culturais presentes.

Buscamos, mediante esta pesquisa, compreender as narrativas e os saberes produzidos pelo corpo, identificando as suas representações simbólicas no âmbito cultural da capoeira. O desafio está em analisar a complexidade da roda de capoeira e como os atores utilizam seus conhecimentos no processo de transmissão e difusão dos seus preceitos. Queremos descobrir os saberes que os mestres expressam na sua arte e no seu ofício, suas tramas e suas criatividades.

A fim de delimitar o tempo histórico da nossa investigação, optamos pelas décadas de 1950 a 1980, período de grande efervescência na política, na cultura e nas relações sociais como um todo, tanto em nível nacional como internacional. Vários episódios marcaram essa época: o golpe de 1964, quando os militares assumem o país e, em 1968, o presidente Costa Silva ordena o fechamento do Congresso através do ato AI-5; é realizado o primeiro transplante de coração no Brasil; acontece a guerra do Vietnã; a França explode com o movimento que ficou conhecido como Maio de 68, quando Paris torna-se o palco de uma marcante manifestação popular com a participação de um milhão de estudantes e trabalhadores; é assassinado o ativista político e pastor Luther King.

2 Paulo Freire, ao analisar a relação de exploração do escravo na história do Brasil, diz: “Não há dúvidas, por exemplo, de que nosso passado escravocrata nos marca como um todo até hoje. Cortas as classes sociais, as dominantes como as dominadas. Ambas revelam compreensões do mundo e têm práticas significativamente indicativas daquele passado que se faz presente a cada instante. Mas o passado escravocrata não se esgota apenas na experiência do senhor todo-poderoso que ordena e ameaça e do escravo humilhado que “obedece” para não morrer, mas na relação entre eles. E é exatamente obedecendo para não morrer que o escravo termina por descobrir que “obedecer”, em seu caso, é uma forma de luta, na medida em que, assumindo tal comportamento, o escravo sobrevive. E é de aprendizado em aprendizado que se vai fundando uma cultura de resistência, cheia de “manhas”, mas de sonhos também, de rebeldia na aparente acomodação” FREIRE, Paulo. *Pedagogia da esperança; um reencontro com a pedagogia do oprimido*. São Paulo: Paz e Terra, 1998. p. 108.

3 O sentido de tática está nas multiplicidades de lógicas na arte do fazer, marginal á lógica e ao discurso dominante. Estamos compartilhando a noção de tática colocada por Michel de Certeau, e Barbero comenta que “tática é, pelo contrário, o modo de operação de luta, de “quem não dispõe de lugar próprio nem de fronteiras que distinga o outro como uma totalidade visível”: o que faz da tática um modo de ação dependente do tempo, muito permeável ao contexto, sensível especialmente à ocasião”. MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ. 2003. p. 126.

Do ponto de vista historiográfico, a importância desse corte histórico está na constante curiosidade pelo universo simbólico da capoeira, atualmente, um período histórico muito referenciado devido ao processo de difusão da capoeira no Brasil e no mundo, até como outra opção em virtude dos poucos trabalhos que se referem a esse período.

Não pretendemos esclarecer todas as impressões encontradas no período delimitado, até porque seria uma tarefa interminável, mas, de forma embrionária e modesta, procuramos os fragmentos dos episódios históricos para apresentar as múltiplas nuances da capoeira, compreendendo as singularidades que cada sujeito, com as suas respectivas experiências, encontrou para contar, registrar e afirmar a sua história.

O corpo-capoeira, será a expressão utilizada daqui por diante para se referir aos dispositivos usados para a produção de narrativas e de conhecimentos. O corpo-capoeira gravou muitas experiências e sabe aquilo que o discurso racional muitas vezes não pode expressar clara e distintamente. A idéia é permitir que o corpo inteiro, com suas zonas de escuridão, seu inconsciente, seus gritos e murmúrios, suas dobras, participe da pesquisa. Essa referência ao corpo parece particularmente pertinente em terra colonizada, onde as vias do discurso racional, mesmo mítico, podem ter sido fechadas, interditas ou tornadas impraticáveis pela opressão sofrida.

Considerar o *corpo como território*<sup>4</sup> do espaço-tempo de nossas lembranças ancestrais de experiências acumuladas ao longo da vida é compreendê-lo dentro de possibilidades infinitas, que podem, ao mesmo tempo, ser reveladoras de situações imagináveis, mas que podem, também, esconder de nossas lentes outros conhecimentos.

Queremos descobrir os saberes que os corpos expressam utilizando-se de outros signos, outras formas de linguagem e de expressão, que fogem a toda e qualquer tentativa de uma tradução meramente racionalista; pretendemos valorizar os saberes que ainda continuam escondidos. São conhecimentos enigmáticos, ricos em complexidades, e que revelam não só uma força cultural a partir da realidade dos bens materiais de produção, mas, também, fruto do sentimento das realizações das paixões humanas.

Outra característica importante a que precisamos ficar atentos, tratando-se de uma pesquisa referente ao corpo, é o detalhe dos gestos corporais, os “esquemas corporais” que cada manifestação cultural possui. O conjunto desses elementos simboliza a sua prática, instituindo a estrutura de códigos corporais que fazem parte do seu cotidiano.

4 Estamos em consonância com o enfoque dado por Sant'Anna. “Território tanto biológico quanto simbólico, processador de virtualidades infundáveis, campo de forças que não cessa de inquietar e confrontar, o corpo talvez seja o mais belo traço da memória da vida. Verdadeiro arquivo vivo, inesgotável fonte de desassossego e de prazeres, o corpo de um indivíduo pode revelar diversos traços de sua subjetividade e de sua fisiologia, mas, ao mesmo tempo, escondê-la. Pesquisar seus segredos é perceber o quanto é vão separar a obra da natureza daquela realizada pelos homens: na verdade um corpo é sempre “biocultural”, tanto em seu nível genético quanto em sua expressão oral e gestual”. SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. *É possível realizar uma história do corpo?* In (cf.284) SOARES, Carmem (Org.). *Corpo e História*. Campinas, SP: Autores Associados. 2001. p. 3.

A tarefa de percorrer nas trilhas do passado em busca de vestígios não nos parece fácil; talvez seja necessário realizar uma *cartografia do corpo*<sup>5</sup> da capoeira na temporalidade pesquisada.

O corpo na capoeira é composto por um rico repertório de gestualidades chamadas de golpes, que representam um arcabouço de formas com os quais o corpo realiza o movimento. Os golpes são dotados de sentidos e significados, e cada um tem uma funcionalidade para os seus praticantes. A constituição desse conjunto de elementos foi se conjeturando ao longo do tempo na prática da capoeira; foram surgindo novos golpes, preservando outros e desaparecendo outros tantos. Nessa prática cultural, existe todo um ritual de incorporação de valores que são transmitidos pelos mestres através da *corporalidade* que simboliza a dimensão estética da arte capoeira “o que faz o corpo é uma simbolização sócio-histórica característica de cada grupo”<sup>6</sup>.

Não se pretende enveredar na perspectiva que generaliza a dinâmica social e que não consegue perceber as singularidades da realidade cultural, pois os sujeitos históricos devem ser considerados apenas um “João ninguém”, o “pobre coitado” excluído da sociedade brasileira. No entanto, mesmo sabendo das condições adversas que sofreram e sofrem os excluídos, trataremos da complexidade da dominação cultural a partir deste provérbio angolano: “Quem não te conhece, te acha um João-ninguém; mas quem te conhece é que informa quem tu és. As pessoas não se avaliam pelas aparências”<sup>7</sup>.

Queremos trabalhar no sentido da complementariedade que identifica o poder hegemônico, o qual imprime e propõe valores de segregação e discriminação, violentando o saber historicamente construído de um povo e, sobretudo, no sentido de perceber o poder-potência das materialidades corporais daqueles que construíram e/ou instituíram uma outra história.

Nesse viés, correremos o risco de escrever a história na contramão<sup>8</sup> e na contra-corrente dos mares do Atlântico, com os barcos de uma colonização que pode ser pensada pelo

5 *A idéia de cartografia se baseia nas explicações de Michel de Certeau: Seria preciso analisar como a história reage a essas produções de corpos. Elas se referem antes de tudo ao desejo que a história tem de “dar corpo” a seu discurso e de fazer de sua linguagem um corpo, um quase-corpo. Na realidade, o que é produzido a partir de “rastros”, de fragmentos e de resquícios – os arquivos e os documentos – são tipografias que confrontam, em um mesmo quadro, condutas típicas. Sob sua forma de narrativa, o texto histórico encaixa numa seqüência – como pérolas num fio – uma série de gestos que selecionou e que valoriza. Ele compõe, assim, de maneira mais ou menos alusiva, uma cartografia de esquemas corporais – maneiras de se comportar, de combater, de residir, de saudar, etc. Com essas citações de corpos, ele não apresenta o corpo de uma sociedade (no sentido que utilizei acima), mas o sistema de convenções que define esta própria sociedade. Substitui as regras (a “civilidade”) de um corpo social pelo funcionamento social do corpo físico. Trabalho alquímico da história: ela transforma o físico em social, ela se credita do primeiro para construir o modelo do segundo, ela produz imagens de sociedade com pedaços”. CERTEAU, Michel. Entrevista realizada por Georges Vigarello, tradução de Márcia Mansor O Revista do Programa de Estudos de Pós-graduandos em História e do Departamento de História. São Paulo, n. 23, p. 408-409, dez. 2002.*

6 *Idem, p. 407.*

7 *ANTONECI, Maria Antonieta. Corpos sem fronteiras. Revista do Programa de Estudos de Pós-graduandos em História e do Departamento de História, São Paulo, n. 23, p. 146, dez. 2002.*

8 *Estamos nos referindo ao conceito de História abordado por Benjamin. “Considera sua tarefa evocar a história a contrapelo.” BENJAMIM, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura. 1994. p. 325.*

avesso ao valorizar as riquezas culturais afro-brasileiras por meio da capoeira, procurando compreender as artimanhas do corpo no processo descontínuo de viver o cultural e conseguir, ao longo dos tempos, veicular, guardar e (re)significar conhecimentos baseados na luta pela sobrevivência de um povo. Sendo assim, aprendemos com Benjamim que os locais da pesquisa tornam a realidade como algo descontínuo e dissimulado, presente nas margens, ou seja, nas festas populares, na tela do cinema, na arte, na fotografia e, sobretudo, na experiência dos velhos mestres.

Trata-se de “histórias locais” enredadas em “projetos globais”. A diferença colonial<sup>9</sup> é o local em que os saberes subalternos, que preferimos chamar de contra-saberes<sup>10</sup>, encenam seus discursos como reação à perspectiva hegemônica de dominação. Nesse espaço feroz, há luta constante para inculcar saberes colonialistas nos corpos dos colonizados e, do outro lado, há movimentação de refluxo dos contra-saberes produzidos pelos dominados. Os saberes de culturas opostas se tocam, fazem alianças, encarnam-se uns nos outros, mas, também, brigam, se separam, repulsam-se. O esforço é para ultrapassar a visão, que simplifica a dinâmica da diferença colonial como apenas um processo histórico de miscigenação cultural, e também para perceber as fronteiras visíveis e invisíveis dos choques culturais entre os povos.

Os corpos-capoeira, com suas “histórias locais” e sob uma perspectiva da “colonialidade do poder”<sup>11</sup>, rebelam-se e colocam no curso da história seus conhecimentos que se frutificam na expressão utilizada por Foucault como “*insurreição dos saberes subjogados*”<sup>12</sup>. Ele se

9 Mignolo chama atenção para as tensões culturais entre as histórias locais e os projetos globais, esse movimento, ele denomina como diferença cultural “é o espaço onde as histórias locais que estão inventando e implementando os projetos globais encontram aquelas histórias locais que os recebem; é o espaço onde os projetos globais são forçados a adaptar-se, integrar-se ou onde são adotados, rejeitados ou ignorados. A diferença colonial é, finalmente, o local ao mesmo tempo físico e imaginário onde se atua a colonialidade do poder, no confronto de duas espécies de histórias locais visíveis em diferentes espaços e tempos do planeta”. MIGNOLO, Walter D. *Histórias Locais/projetos globais:colonialidade, saberes subalternos e pensamento limiar*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. p.11.

10 O termo contra-saber utilizado por Gauthier remete ao entendimento que os saberes dos colonizados que não foram aceitos pelo colonizador tiveram força, instituindo outras formas políticas e culturais de gerir os seus saberes. “Há uma razão histórica: nas sociedades onde os produtores de bens materiais, são excluídos da produção dos bens simbólicos, valorizados pela classe dominante, os saberes instituídos como científicos foram definidos contra a cultura popular. Saber da razão, contra o saber do corpo e dos cinco sentidos, saber da quantificação, contra a interrogação sobre o sentido das práticas sociais, saber do distanciamento crítico contra emoção”. GAUTHIER, Jacques. *Corpo, cultura, saber e contra-saber na educação pluricultural*. LUZ, Narcimária Correia do Patrocínio (Org). *Pluralidade Cultural e Educação*. Salvador: SEC/BA, Coordenação de Educação Superior, 1996. p. 137

11 A colonialidade do poder, entendimento formalizado por Mignolo, que coloca em discussão a força que cada civilização teve de contar a sua história: “A colonialidade do poder é uma história que não começa na Grécia, ou, se preferirem, tem dois inícios, um na Grécia e outro nas memórias menos conhecidas de milhões de povos do Caribe e da Costa do Atlântico, assim como nas memórias ligeiramente mais conhecidas (embora não tanto quanto as dos legados gregos) dos povos dos Andes e da Mesoamérica. O momento prolongado do conflito entre povos, cujo cérebro, a pele foram formados por diferentes memórias, sensibilidades e crenças entre 1492 e hoje, é a intercessão histórica crucial onde se pode situar e deslindar a colonialidade do poder nas Américas”. MIGNOLO, Walter D. *Histórias Locais/projetos globais:colonialidade, saberes subalternos e pensamento limiar*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. p. 40–41.

12 “Creio que se deveria compreender saberes subjogados como uma outra coisa, algo que de certa forma é totalmente diferente, isto é, todo um sistema de conhecimento que foi desqualificado como inadequado para as suas tarefas ou insuficientemente elaborado: saberes nativos, situados bem abaixo na hierarquia, abaixo do nível exigido de cognição de cientificidade. Também creio que é através da reemergência desses valores rebaixados (tais como os saberes desqua-

refere ao saber que foi desqualificado em detrimento do saber acadêmico, disciplinar. A sua preocupação era chamar atenção para o direito dos saberes locais, quase sempre considerados como ilegítimos, inseqüentes e descontínuos, contra uma perspectiva que organizava, filtrava e hierarquizava os saberes, colocando-os como verdadeiros.

Para captar os contra-saberes na pesquisa, optamos por produzir dados de múltiplas fontes, oral, fotográfica, fílmica e escrita. Dessa maneira, a pesquisa se configura em inter cruzamentos de várias abordagens metodológicas discutidas ao longo dos capítulos da tese.

A opção por gingar dessa forma não tem a ver com a idéia de insuficiência das fontes para mostrar o passado, mas, de interação entre elas, descobrindo, sobretudo, as singularidades que cada uma tem. Portelli faz uma observação interessante: “*Na realidade, as fontes escritas e orais não são mutuamente excludentes. Elas têm em comum características autônomas e funções específicas que somente uma ou outra pode preencher (ou que um conjunto de fontes preenche melhor que a outra*”<sup>13</sup>. Na verdade, a possibilidade de misturar fontes cujas características têm suas especificidades aflorou durante a pesquisa de campo em contato com a problemática.

No que tange à fonte oral, trilhamos com a perspectiva metodológica da História Oral<sup>14</sup>. Vivenciamos a experiência da entrevista em que o depoente não é um simples informante, mas, sujeito da história e com muitas histórias para ser contadas e reveladas, contudo, com certeza, não demos conta de todas elas neste trabalho.

A força do corpo-voz, quase sempre com muita vibração, emoção e intuição, se evidenciou nas entrevistas com os Mestres, João Pequeno, Decânio, Gigante, Boca Rica, Bigodinho, Bola Sete, Lua Rasta, Geni, Olavo, Itapuã, Xaréu, Gildo e Saci. Fizemos o esforço de considerar as falas dos Mestres como poéticas, políticas e estéticas. Cada uma com arte de contar história, produzindo fabulosas narrativas.

---

*lificados do paciente do paciente psiquiátrico, do doente, do feiticeiro – embora paralelos e marginais em relação à medicina – ou do delinqüente, etc.) que envolvem o que eu agora chamaria de saber popular, embora estejam longe de ser o conhecimento geral do bom senso, mas, pelo contrário, um saber particular, local, regional, saber diferencial incapaz de unanimidade e que deve suas forças apenas à aspereza com a qual é combatido por toda à sua volta – que é através do reaparecimento desse saber, ou desses saberes locais populares, esses saberes desqualificados que a crítica realiza a sua função”.* FOUCAULT, apud MIGNOLO, Walter D. *Histórias Locais/projetos globais: colonialidade, sabres subalternos e pensamento limiar*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. p. 44–45.

13 PORTELLI, Alessandro. *Forma e significado na História Oral. A pesquisa como experimento de igualdade*. Revista Projeto História, São Paulo, v. 14, p. 26, fev. 1997.

14 Freitas coloca que “*A história oral possibilita novas versões da história, ao dar voz a múltiplos e diferentes narradores. Esse tipo de projeto propicia sobretudo fazer da história uma atividade mais democrática a cargo da própria comunidade, já que permite construir a história a partir das próprias palavras daqueles que vivenciaram e participaram de um determinado período, mediante suas referências e também seu imaginário*”. (1998 p. 18 e 19).

Reforçando a idéia anterior Jouyard comenta: “*A força da história oral, todos sabemos, é dar voz àqueles que normalmente não a têm: os esquecidos, os excluídos ou, retomando a bela expressão de um pioneiro da história oral, Nuno Revelli, os “derrotados”. Que ela continue a fazê-lo amplamente, mostrando que cada indivíduo é ator da história*”. JOUTARD, Philippe. *Desafios à História Oral do século XXI*. In: *História oral: desafios para o século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ; Casa de Osvaldo Cruz; CPDOC; Fundação Getúlio Vargas. 2000. p. 33.

Para termos uma idéia da rica experiência, as entrevistas com os mestres Gigante, Boca Rica e Bigodinho foram mediadas ao som do berimbau; o instrumento funcionava como dispositivo que os ajudava a falar sobre suas crenças e cantar, sobre os episódios que marcaram suas vidas. Esse tipo de situação evidenciada durante as entrevistas é própria dos produtores culturais, que fazem uso desses artifícios importantes para configurar outras estéticas. Aquilo a que Portelli se reporta mostrando que a “*poesia é método assim: as fórmulas usadas por poetas orais são um instrumento que desacelera o tempo e permite-lhe compor ao vivo, enquanto falam ou cantam*”<sup>15</sup>.

São narrativas afloradas que ultrapassam a explicação de um determinado fato ocorrido, colocando outras situações intangíveis. O devir na entrevista, o de repente como no repente, o inesperado. Aquilo que Portelli observa. “*Mas o realmente importante é não ser a memória apenas um depositário passivo de fatos, mas também um processo ativo de criação de significações*”<sup>16</sup>.

Colocamos as falas dos mestres no decorrer de todo o trabalho, elas iam sendo inseridas conforme o assunto que estava sendo exposto.

No que pese à fonte fotográfica, Kossoy faz distinções entre “*história da fotografia*” e “*história através da fotografia*”. A primeira possibilidade está relacionada “*ao estudo sistemático desse meio de comunicação e expressão em seu processo histórico, a um gênero de história que flui entre a ciência e a arte*”<sup>17</sup>. A segunda perspectiva enfoca a possibilidade de uso das fontes iconográficas e fotográficas do passado, nos mais diferentes gêneros de história.

Embora existam diferenças entre as vertentes, ambas têm o documento fotográfico enquanto instrumento possível de reconhecimento do passado. Mas, em virtude do enfoque visado pela pesquisa, o segundo entendimento se conjectura com nossa abordagem porque não pretendemos fazer a história da fotografia na capoeira. Aliás, constitui um tema muito importante para futuros trabalhos.

O propósito desta investigação é utilizar a imagem fotográfica como um meio de conhecimento pelo qual encontramos micropaisagens do passado, vestígios<sup>18</sup> em que o historiador deve ficar atento ao cenário que a fotografia pode lhe oferecer. Assim sendo, o documento-fotográfico pode ser utilizado como fonte de informação para elucidar, “ilustrar”, subsidiar e enriquecer a compreensão de aspectos sutis que muitas vezes não conseguimos traduzir em palavras e que revelam outros vestígios, principalmente em se

15 PORTELLI, Alessandro. “O momento da minha vida”: funções do tempo na história oral. Muitas memórias, outras histórias. São Paulo. Olho D’água. p. 297.

16 PORTELLI, Alessandro. O que faz a História oral diferente. Revista Projeto História. São Paulo, v.14, p. 33, fev. 1997.

17 KOSSOY, Boris. Fotografia e História. São Paulo: Ateliê, 2001. p. 53.

18 Maria Elisa Borges esclarece que “para responder as questões que orientam nossas pesquisas – calcadas em vestígios do passado e, portanto, marcadas por uma margem relativamente grande de conjecturas e incertezas – as imagens fotográficas devem ser vistas como documento que informam sobre a cultura material de um determinado período histórico e de uma determinada cultura., e também como uma forma simbólica que atribui significados às representações e ao imaginário social”. BORGES, Maria Elisa Linhares. História e Fotografias. Belo Horizonte: Autêntica. 2003. p. 73.

tratando dos corpos-capoeira.

Deve-se ficar atento à imagem fotográfica, pois ela abarca uma multiplicidade de vestígios da realidade e diferentes significados selecionados pelo fotógrafo. Portanto, além de oferecer um documento técnico-estético, a fotografia é política e ideológica. Ela é um artefato que tem um conteúdo no qual se revela uma imagem, o “objeto-imagem”, que é constituído de múltiplos significados, abarcando uma complexidade de significação. E através deste artefato fotográfico “(que lhe dá corpo) e de sua expressão (o registro visual nele contido), constitui uma fonte histórica”<sup>19</sup>.

A opção por acoplar a fotografia enquanto fonte de investigação do passado não se deu por uma escolha gratuita, mas, sim, pela própria dinâmica da pesquisa em que, quase sempre, aparecia a imagem fotográfica para complementar o texto, seja nos jornais, nos livros, nos arquivos, nas paredes das academias, e também por acreditar que o uso da fotografia no trabalho ajuda a ampliar o número de leitores, a comunidade capoeirista, estudantes e professores.

As fotografias que aqui se expõem são de variados autores, conhecidos, quer anônimos; fotógrafos como Pierre Verger, Americano, Fernando Goldgaber. Não nos dispusemos a comentar minuciosamente a perspectiva de cada um, pois existem diversos estudos em torno dessa temática; restringimo-nos ao uso da fotografia e à possível leitura dela como campo de significação cultural.

Ao incorporar a fotografia, tivemos o cuidado de buscar a compreensão da sua significação<sup>20</sup> em um contexto cultural, para não tomar apenas as situações aparentes na imagem confirmando determinado fato ou acontecimento de um contexto cultural. Em algumas ocasiões, fizemos referências específicas às imagens fotográficas, comentando, tentando explorar os significados, em outras, não; elas aparecem como simbiose do texto, mas, em ambos os casos, elas devem ser vistas como um texto imagético.

Ao ter a fotografia como fonte possível para estudar o passado, é importante considerá-la como um artefato que está à espera de um leitor<sup>21</sup> e não desejar que ela se explique por si só. Ao ler as fotografias, contamos com a ajuda de escritos no verso das mesmas, no local de onde reproduzimos essas imagens (arquivos particulares, públicos, jornais e livros), mas, sobretudo com a contribuição da comunidade de capoeiristas que geralmente, lêem as fotografias trazendo outros elementos tangíveis que, às vezes, passam despercebidos.

19 KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ateliê, 2001. p. 47.

20 Miriam Leite percebe que “já na fotografia e na iconografia lidamos com a comunicação aparentemente direta da imagem, para procurar em suas características sua significação que não se expressa diretamente e que, em alguns casos, precisa ser construída pelos elementos de produção e/ou por sua contextualização no momento da produção, no momento do arquivamento, ou no momento da leitura. Acrescente-se que as imagens precisam ser traduzidas por palavras, tanto para a sua análise como para sua comunicação o que acrescenta a polissemia da imagem as ambigüidades provocadas pela alteração do código. LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de Família*. São Paulo: EDUSP, 2001. p 15, 16.

21 *As fotografias são representações que aguardam um leitor que as decifre*”. LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de Família*. São Paulo: EDUSP, 2001. p. 23.



## CAPÍTULO 1

### 1.1 .CIDADE E CORPO: O ENTENDIMENTO SOBRE CULTURA-CAPOEIRA

“Bahia minha Bahia capital é Salvador, quem não conhece a capoeira não pode dar seu valor...” Essa música, geralmente entoada nas rodas de capoeira da Bahia, reivindica uma qualidade que tem importância para os seus personagens (capoeiristas). Exprime o capital cultural da capoeira, que não se materializa necessariamente no dinheiro, mas na busca incessante dos mestres por querer valorizar e afirmar a cultura do povo baiano.

Nesta caminhada em avenidas esburacadas, com poucas sinalizações e quase sempre sinuosas, em se tratando de capoeira, pretendo, a intenção é, neste capítulo, compreender o contexto histórico e cultural da formação da cidade do Salvador, mapear os lugares onde ocorriam as rodas de capoeira na cidade identificando os territórios enquanto locais de produção de saberes e, por consequência, os campos de visibilidade, perceber as transformações no cotidiano da cidade com o advento do turismo e o seu impacto na cultura dos capoeiras, bem como o processo de esportivização da mesma.

Salvador é uma cidade complexa e dissimulada. Ela não se apresenta e não se revela de uma única maneira. Nesta cidade histórica chancelada pelo mito fundador<sup>22</sup>, emanada<sup>23</sup> pelos intercruzamentos dos corpos-culturais (corpos-lusitanos, corpos-negro<sup>24</sup> e corpos-índio<sup>25</sup>) e nessa movimentação histórica dos corpos, se produz um ambiente de conflito e consenso, de aliança e rebeldia, singular e plural da “cultura baiana”<sup>26</sup>.

Salvador, com sua vocação histórica, foi planejada em função de um projeto político *instituído*<sup>27</sup> pelo colonizador europeu para assegurar sua visão de mundo racionalista, impr-

22 *Estou me referindo ao imaginário construído em relação ao “surgimento” do Brasil. A cidade da Bahia com princípio originário frente à invasão portuguesa.*

23 *Procedência de uma multiplicidade de seres e de coisas e desprendimento de substâncias voláteis do corpo que as contém.*

24 *Estamos considerando corpo-negro de maneira singular, diverso e múltiplo, como processo histórico da diáspora africana que veio para o Brasil através de varias rotas do trafico infame.*

25 *Corpo-índio também não é homogêneo, mas de vários grupos étnicos, como, os Tupis, Tupinambás e muitos outros.*

26 *Estou compartilhando com a análise desenvolvida por Antônio Risério. “E foi justamente na maturação desses mais de cem anos insulares, de quase assombro ensinamento, que se desenvolve a trama psicossocial de uma nova cultura, organicamente nascida, sobretudo, das experiências da gente lusa, da gente banto e da gente iorubana, esta em boa parte vendida à Bahia pelo reis de Daomé. O que hoje chamamos “cultura baiana” é, portanto, um complexo cultural datável. Complexo que é a configuração plena de um processo que vem se descobrindo desde o século XIX, quando a Bahia, do ponto de vista dos sucessos e das vicissitudes da economia nacional, ingressou num período de declínio. Pois em meio ao morção econômico e ao crescente desprestígio político que práticas culturais se articularam no sentido da individuação da Bahia no conjunto brasileiro de civilização”. RISERIO, Antônio. Caymmi: uma utopia do lugar. São Paulo: Perspectiva, 1993. p.158.*

27 *O entendimento de instituído na análise institucional “são as relações de dominação, de poder, de recalamento e normatização que caracterizam a vida normal das organizações e que mudam somente para reproduzir,*

mindando um processo civilizatório para o continente americano que consistia, inicialmente, na exploração das riquezas naturais, na domesticação dos corpos-índio através do cristianismo<sup>28</sup> e na exploração do corpo pela força do trabalho. No entanto, os corpos-índio habitantes da terra Brasis, e os corpos-negro, do continente africano e oriundos da diáspora<sup>29</sup> africana, colocaram também sua cosmovisão de mundo, com outros projetos *instituintes*<sup>30</sup>, favorecendo outras histórias.

Esse choque das entreculturas se realçava na recusa de um único e monolítico modo de produção e de vida cultural, na conspiração para recolocar a sua cultura e os seus desejos dançáveis de manifestar suas crenças, na vontade de sobreviver às brutas e violentas repressões sofridas.

Dessa maneira, a cultura baiana funda e fundem-se, nas lutas, desejos opostos e necessidades de alianças, de composição de saberes múltiplos e devires diferentes. Nessa circunstância histórica e social, a cultura dominante européia e as “culturas subalternas’ negra e indígena se misturam nascendo uma cultura de ginga e manhas dos corpos-culturais.

“*A cidade-porto cidadela Salvador*”<sup>31</sup>, considerada por Cid Teixeira “Capital do Atlântico”, nos séculos XVI e XVII, tem um papel fundamental no sistema colonial-moderno mundial, pois ela vai ser fluxo e refluxo de circulação dos corpos-multi-étnicos, de bens materiais de consumo e de produção de riqueza para o colonizador. Nessa direção, Salvador acaba sendo matriz produtora de uma nova cultura representada por práticas corporais dos ‘bons costumes’, e, sobretudo, pelas “algazarras nas ruas”<sup>32</sup> realizadas pelos povos considerados “sem espíritos”. É a espiritualidade dos povos colonizados, daqueles que operam com estética<sup>33</sup> e com formas diferentes propostas pelos colonizadores, emergindo dessa relação um contra-saber, o saber indígena que emana das energias do sol, da lua, das plantas, dos animais..., o saber afro-brasileiro, dos *ventos sagrados* (dos orixás), das suas energias e dos mitos referentes, transmitidos oral e corporalmente, quase sempre através da experiência e da iniciação.

---

*conservar as mesmas dominações fundamentais”. GAUTHIER, Jacques; SANTOS, Iraci. Enfermagem: análise institucional e sócio-poética. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1999. p. 21.*

28 Para Walter Mignolo “O cristianismo tornou-se o primeiro projeto global do sistema colonial/moderno e, conseqüentemente, a âncora do ocidentalismo e da colonialidade do poder que traçou as fronteiras extremas da diferença colonial, reconvertidas e re-semantizadas nos fins do século 18 e no início do 19”. (2003. p. 46).

29 Estamos compartilhando do entendimento que a diáspora é um processo histórico de trânsito de um povo com sua cultura para outro território. MIGNOLO, Walter D. *Histórias Locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento limiar. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.*

30 O instituinte está relacionado ao “momento revolucionário, inovador, criador, produtor de novas normas, novas pautas, seja criando uma nova instituição, seja transformando uma instituição já existente, obstruindo as relações verticais de poder existente”. GAUTHIER, Jacques; SANTOS, Iraci. *Enfermagem: análise institucional e sócio-poética. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999. p. 21*

31 BRANDÃO, Maria de Azevedo. *Cidade contra Recôncavo. Revista da Bahia, Salvador, n. 28, p. 9, 1999.*

32 ALBURQUEQUE, Walmira Ribeiro de. *Algazarras nas ruas: comemorações da independência da Bahia 1889-1923. Campinas: Editora UNICAMP, 1999.*

33 Edgar Morim não define a estética como a qualidade própria das obras de arte, mas como um tipo de relação humana muito mais ampla e fundamental. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo – 1 neurose. Rio de Janeiro: Florence Universitária, 1984. p. 78.*

“Salvador nasce múltipla e desse modo evolui, secretando na alegria e na dor sua unicidade contraditória. Salvador península, ela é mar e ela é terra”<sup>34</sup>. Cidade litorânea banhada pelas águas quentes da Baía de Todos os Santos<sup>35</sup> e de todos os orixás; do outro lado, às suas costas, o mar do Atlântico. “Entre o mar e o mato”<sup>36</sup>, a primeira capital do império se forma constituindo uma nova cultura local que se nutre de referência da terra e do mar como elementos geoculturais.

Na capoeira, esses elementos aparecem fortemente nos cânticos: “Sai do mar, sai do mar marinho”, “a canoa virou, a canoa virou marinho, a canoa virou marinho no fundo do mar tem dinheiro”, “minha rainha sereia do mar não deixe o barco virar, não deixe o barco virar, minha rainha sereia do mar” “A onça morreu o mato é meu, o mato é meu, é da capoeira”, ou então, na fala do Mestre João Pequeno:

capoeira aqui no Brasil é mato e o mato era onde eles iam treinar capoeira, os negros que fugiam para o mato lá treinavam capoeira e até entravam em luta com os capitães de mato. Capitão de mato era o vigia que olhava o mato e procurava pegar os negros fugitivos e os negros se defendiam com a luta de capoeira. Naturalmente isso é um raciocínio que a gente faz e eles chamarem outros companheiros para irem treinar no mato, vamos treinar na capoeira, o nome da luta ficou sendo este....<sup>37</sup>

Natureza/cultura do mato e do mar que, na cosmovisão africana, são colocadas como tributos aos seus ancestrais, saberes que tocam nas experiências do passado de uma *cultura do mato*<sup>38</sup>, esconderijo onde se “podiam” expressar os desejos dançáveis do corpo, as linhas de fugas onde os negros conseguiam reconstruir as lembranças da sua terra.

Nas canções são relembrados os acontecimentos de uma *cultura portuária da capoeira*, pois as rodas de capoeira aconteciam nestes locais consagrados historicamente, como:

34 SANTOS, Milton. *Aula Inaugural do Ano Letivo de 1999 da Universidade Federal da Bahia*, p. 2

35 *A Bahia de Todos os Santos corresponde a uma área “com uma superfície de aproximadamente 1.000 Km2 e uma orla de 200Km, aí está uma mediterrâneo de história; e extensos manguezais enseadas e lagamares, praias arenosas e rochosas, 35 ilhas. Idem, p. 9.*

36 *Martim Lienhard traz na sua análise a condição desses espaços geográficos como referência importante para cultura africana. “Por acaso ou não, os “mesmos” espaços se constituíram também o pano de fundo do cenário da escravidão no Brasil e no Caribe, fato que deve ter facilitado a transferência da cosmologia Kongo para a América. Na África tanto o mar quanto o mato vêm a ser “forças” simultaneamente ameaçadoras e promissoras. O mar alimenta os homens como também se nutre dele. Da floresta surge o inimigo, mas é a mesma floresta que permite organizar a resistência contra ele”. (1998, p. 19-20).*

37 SANTOS, João Pereira dos. *Mestre João Pequeno: Uma Vida de Capoeira*. São Paulo, 2000,

38 *Martim Lienhard, referindo-se a cosmovisão tradicional dos Kongos e dos Mubundos vai considerar os lugares onde residem os ancestrais. “O mato em particular, se conceitua como fonte de toda energia acumulada na história coletiva. É nele que residem os nksiki ou mikixi, forças cujo controle permite alcançar poder sobre os inimigos externos ou internos. (1998, p. 20).*

“a Rampa do Mercado, o Mercado Modelo, o Porto de Salvador, o areal do Porto, o Cais do Porto, a Feira do 7, o Cais do Carvão, e nas vizinhanças as “zonas do mulherio[...]” “[...] palcos de rodas com a participação de capoeiristas lendários, de conflitos entre capoeiristas e policiais e entre esses últimos e os sindicatos das profissões ligadas às ocupações do porto”<sup>39</sup>. “Lugares de ganho” dos antigos capoeiristas formam a geocultura das rodas de capoeira na cidade no final do século XIX e no início do século XX.

Ainda sobre a cidade, ela se estrutura e se condiciona a partir do perfil de civilidade, aos modos da cultura européia, sobrepondo e subjugando os corpos-negros e índios. A cidade vai se planejando seletivamente em lugares arquitetados para segregar os corpos, os pobres e os ricos, os cultos e os ignorantes, os modernos e os atrasados, o centro e a periferia. “A cidade se desenvolve pondo as pessoas nos seus lugares – aliás essa é uma expressão bem baiana – nos seus lugares geográficos e nos seus lugares sociais”<sup>40</sup>.

Embora as classes sociais encontrem-se visivelmente separadas, colocadas nos devido lugares, as fronteiras desses locais são tênues e móveis porque, com o crescimento populacional da cidade, permitiram-se contatos e aproximações entre os sujeitos, mesmo que seja de maneira escamoteada. Os lugares, como feiras, ambientes de trabalho e festas, possibilitavam contatos e estabeleciam relações societárias dinâmicas e conflituosas, e a classe dominante, mesmo aparentemente não reconhecendo o valor cultural dos “dominados”, acabou incorporando seus traços fortíssimos nos seus hábitos de vida.

A cidade cultura/natureza é *visível* e *invisível*<sup>41</sup> ao mesmo tempo. A paisagem da cidade se reflete no olhar, no imaginário que cada um tem da cidade, no cheiro da comida de sua culinária e no ar que respiramos. Visivelmente, encontramos, na área antiga da cidade, um conjunto arquitetônico tipicamente barroco, considerado, hoje, patrimônio histórico e cultural da humanidade e, em outras áreas, edificações modernas que caracterizam as grandes metrópoles.

A sua invisibilidade está em uma atmosfera mística, meio que mágica, mas que se torna visível principalmente nos corpos alegres, sensíveis, poéticos e nas emoções que são evocadas nos becos, nas ruelas e nos bares pelos corpos dançantes do samba. Às vezes, a invisibilidade da cidade está na impossibilidade do turista de conhecer melhor a cidade, ficando

39 ABREU, Frederico. *Em tempo*. COUTINHO, Daniel. *O ABC da Capoeira Angola: os manuscritos da capoeira angola*. Brasília, DF: DEFER; CIDOCA, 1993. p. 117.

40 SANTOS, Milton. *Aula inaugural do Ano Letivo de 1999 da Universidade Federal da Bahia*, p. 6

41 *O visível e o invisível são percepções humanas complementares e inseparáveis. A esse respeito, compartilho com Sonia Rangel. “Sabe-se que visibilidade–invisibilidade é um binômio inseparável na dinâmica do conhecimento em sua ontologia e na natureza sempre limitada das percepções humanas. Por mais precisos que sejam os instrumentos, por mais que sejam avançadas as teorias, a um legado de saber é sempre acrescentável um legado maior de não saber. Nisso também reside a sempre limitada competência humana de pensar, perguntar, escutar, criar e compreender e uma humilde que não se confunde com a subserviência, mas é mediadora dessa interminável que é o desejo de saber”*. p. 50. *Quem Faz Salvador*.

iludido pelas campanhas publicitárias que a vendem como “*Bahia, a terra da felicidade*”<sup>42</sup>.

A Cidade da Bahia, como chama Risério, esconde-revela, clara-escuro, rápida-lenta e favorece emergências históricas que vão eclodir e criar interferências culturais da vadiação baiana desde o séc. XIX<sup>43</sup>. Com o “desenvolvimento” da cidade e o inter-cruzamento cultural, a vadiação-capoeira vai se constituindo em uma rica e complexa cultura dos capoeiras com elementos estéticos múltiplos e híbridos que, ao longo do tempo, se articularam formando um “jeito singular” que favoreceu campos de identificações materiais, imateriais e simbólicas, contínuos e provisórios.

A cultura dos capoeiras é formada por experiências históricas; é fruto das movimentações e interconexões corpos-culturais. Estamos ressaltando a experiência, enquanto dimensão humana originária e constituinte que entra na composição de um corpo, não como experiência objetiva adquirida pelo sujeito em contato com o objeto, ou como experiência subjetiva a partir de impressões pessoais e nem mesmo da experimentação científica, mas na potência do ato de fazer, que é constituinte e originário.

Dessa forma, a experiência implica a singularidade do despertar, do criar e do fazer; é o lugar da interdeterminação do que ainda não é, em termo, definitivo. Na verdade, a cultura dos capoeiras é um conjunto múltiplo, polifônico e polirrítmico de fluxos de sentidos, de matérias e de expressões que interagem permanentemente, carregando em si a potência da diferença, do enigma, do silêncio, do inventivo e da irrupção que incorporar o contraditório, o conflito e as intensas lutas de poder que vamos denominar de duplagem cultural<sup>44</sup>.

A palavra *duplagem cultural* é a tentativa de reconhecer o duplo significado presente nas relações políticas de poder, considerando não só o poder-potência que cada corpo-cultura produz, mas, também, a sua colagem, a sua junção das entre-culturas<sup>45</sup>. Para introduzir o entendimento da palavra duplagem cultural, temos que considerar os aspectos que diferenciam as culturas num campo intenso e nada amistoso, de luta, de conflito, e também, mesmo que provisoriamente, compreender um certo movimento de colagem ou alianças entre elas.

A teoria da duplagem cultural, que será evidenciada no decorrer deste trabalho, pode me permitir o caminhar nos terrenos conflitantes e cada vez mais fluidos no campo de visibilidade da cultura-capoeira. É importante frisar que a duplagem considera a significância das entreculturas, suas capacidades de operarem com lógicas distintas umas das outras constituindo um campo de disputa fértil e feroz.

42 *Campanha publicitária utilizada pelo governo do estado para retratar o Estado da Bahia.*

43 *Ver ABREU, Frederico. Capoeiras Bahia, século XIX: imaginário e documentação. Salvador: Instituto Jair Moura, 2005*

44 *A palavra duplagem utilizamos recentemente no capítulo 3 “A Valorização das Culturas Dominadas e de Resistência e seus Efeitos Científicos e Filosóficos – as “Duplagens Culturais” do livro Prática da Pesquisa nas Ciências Humanas e Sociais.*

45 *Entreculturas significa os contatos entre as culturas diferentes.*

A respeito do entendimento de cultura e, mais especificamente, da cultura dos capoeiras, não se deve imaginar a cultura como algo fechado, intacto e enclausurado, como se fosse um sistema que se alimentasse por si mesmo e se repetisse como idêntico sucessivamente. Essa vertente é construída, historicamente, pelo *ocidente colonialista* sobre os povos dominados e é útil para ocultar os problemas de dominação material (escravidão, hegemonia, tecnológica); seria a visão do que se chama “culturalismo”.

A cultura dos capoeiristas pode ser compreendida como o modo pelo qual o sujeito mobiliza as diferenças culturais para tocar no real, sendo um jogo de disputa, uma metáfora que se constitui no apreender o singular. Ela abarca o conjunto dos processos sociais de significação, produção, circulação e consumo da vida social, materializando-se em repertórios de níveis e classificações diversas com os quais nós, definitivamente, entramos em contato; existem fluxos de intensidade vividos pelo sujeito com vários vetores de múltiplas forças. “*A cultura é um vazio positivo, uma idéia de unidade, mas idéia forte o bastante para levar à invenção tanto de representação de identidade quanto de alteridade. Na prática, o que experimentamos de uma cultura é a variedade de repertório, onde se embatem simbolizações, hábitos e enunciados*”<sup>46</sup>.

A cultura dos capoeiras é uma criação continuada dos sujeitos, mestre e aprendiz, dos seus locutores que se reconhecem e são reconhecidos por outros como “autorizados” a se referir a certos *núcleos identificatórios*<sup>47</sup>, a certas marcas significantes, semânticas e semióticas. Isso chama nossa atenção para os fenômenos de hibridação, ou “ciclos de Hibridação”<sup>48</sup> que acontecem nas assim chamadas, culturas. Por exemplo: quando os mestres da Capoeira Angola falam das suas raízes africanas, mais diretamente da “origem” da capoeira africana, eles falam de um lugar – o Brasil contemporâneo – que perdeu parcialmente algumas dessas raízes, mas onde estão sendo criadas novas formas de representação da cultura africana; dessa maneira, eles falam também de um ponto de vista que não é o da *historicidade*, consolidado na academia e, sim, da *ancestralidade*<sup>49</sup>, conhecido pelos capoeiristas e adeptos das religiões afro-brasileiras.

Desse modo, eles falam, com todo o direito de falar de um *outro lugar*, onde os conhecimentos acontecem através de dispositivos diferentes. A ancestralidade a que nos referimos elabora os conceitos e os discursos com lógica diferente de uma perspectiva mais

46 *Idem*, p. 47.

47 *Núcleos identificatórios está próximo ao que Kathryn Woodward considerar o “circuito da cultura” e identidade e representação. “A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meios dos quais os significados são produzidos. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos.” (200, p. 17)*

48 *É importante considerar que Canclini revela que os processos de hibridação não se dão pela simples fusão de culturas diferentes, mas no bojo das tensões e nos desdobramentos dos conflitos gerados pelos movimentos globalizadores, ou seja, em um revanche contínuo de forças heterogêneas. Ele define por hibridação “processos socioculturais nos quais as estruturas ou práticas discretas, que existem de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridação, razão pela qual não podem ser consideradas como fontes puras” 2003. (fl. XIX).*

49 *Ver CASTRO, Luís Vitor Júnior. Capoeira Angola: olhares e toques cruzados entre historicidade e ancestralidade. Revista Brasileira de Ciência do Esporte. Campinas, v. 25, n. 2, p. 143, 2004.*

racional e não deve ser entendida como uma identidade essencialista da capoeira, como se existisse um conjunto cristalino, puro e autêntico (“porque é essência da capoeira”). Aquilo sobre o qual Albuquerque afirma que: “*A identidade nasceria da atitude de enrolar-se sobre si mesmo, de envolver-se consigo mesmo e expulsar o estranho, o diferente como intrusão, o escavar a si mesmo. A identidade nega o exterior, hostiliza, tem medo dele*”<sup>50</sup>, mas justamente ocorre de maneira contrária; a ancestralidade interfere como processo de intensidade que favorece a coexistência com a diferença, os contatos, as trocas, o movimento do devir, a abertura para o “outro”, sobretudo, pela mudança de sentido.

Historicamente, o imaginário colonialista caracteriza a cultura dos africanos como inferior e menospreza seus saberes; considerar a ancestralidade como poder-potência é reconhecer a diferença com que os mestres antigos conseguem ainda expressar e viver sua cultura. É a força daqueles que conseguem falar pelo segredo, pelo silêncio e pelo enigma.

Assim, iremos situar a cultura dos capoeiras como processo que se conjetura, forma campo de significações e no qual são estabelecidos múltiplos contatos entre os sujeitos. Os contatos ou “ciclos de hibridação” desse universo simbólico dos capoeiras permanecem em constante fluxo e refluxo para afirmar suas “identidades-singularidades” e dar continuidade aos seus saberes ancestrais re-significados nos “Brasis”.

Ao instalar formas cíclicas de viver a cultura, os afro-descendentes, através das rodas, materializaram resistências contra a opressão em constantes e sutis processos de rebeldia que foram, muitas vezes, imperceptíveis ao olhar colonialista e, atualmente, bastante visível ao olhar pós-colonialista.

Cabe ressaltar que estamos tocando no processo de hibridação cultural de uma manifestação “popular” da cultura brasileira; não estamos nos referindo à mistura racial, mas, às movimentações históricas nas quais as novas e as antigas diásporas ocorrem intensificadas pelo projeto de globalização. O sentido da *tradução cultural*<sup>51</sup>, termo utilizado por Hal e que

50 ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *Fragmentos do discurso cultural: por uma análise crítica do discurso sobre cultura no Brasil*. MARCHIORI, Gisele (Org.). *Teoria e políticas da cultura: visões multidisciplinares*. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 21.

51 “Um termo que tem sido utilizado para caracterizar as culturas cada vez mais mistas e diaspóricas dessas comunidades é “hibridismo”. Contudo, seu sentido tem sido comumente mal-interpretado. Hibridismo não é uma referência à composição racial mista de uma população. É realmente outro termo para a lógica cultural da tradução. Essa lógica se torna cada vez mais evidente nas diásporas multiculturais e em outras comunidades minoritárias e mistas do mundo pós-colonial. Antigas e novas diásporas governadas por essa posição ambivalente, do tipo dentro/fora, podem ser encontradas em toda parte. Ela define a lógica cultural composta e irregular pela qual a chamada “modernidade” ocidental tem afetado o resto do mundo desde o início do projeto globalizante da Europa. O hibridismo não se confere a indivíduos híbridos, que podem ser contrastados entre os “tradicionais” e “modernos” como sujeitos plenamente formados. Trata-se de um processo de tradução cultural, agnóstico uma vez que nunca se completa, mas que permanece em sua indecibilidade (Hall, 2003, p. 74). Que não é decidido, resolvido ou averiguado. Mais adiante, Hall, citando Bhabah, afirma que as variantes entre a “tradição” e a “tradução” não devem ser vistas como algo celebrativo. O hibridismo significa: Momento ambíguo e ansioso de ... transição, que acompanha nervosamente qualquer modo de transformação social, sem a promessa de um fechamento celebrativo ou transcendência das condições complexas e até conflituosas que acompanham o processo ... {ele} insistir em exibir ... as dissonâncias a serem atravessadas apesar das relações de proximidade, as disjunções de poder ou posição a serem contestadas, os valores éticos e estéticos a serem “traduzidos”, mas que não transcenderão incólumes o processo de transferência. “O hibridismo marca o lugar dessa incomensurabilidade” (Hall, 2003, p. 76).

nos ajuda a perceber o fenômeno cultural como campo intenso de disputas, cujas dissonâncias culturais vão sendo explicitadas conforme as relações políticas de poder dos seus personagens.

A tradução cultural não se resume, apenas, a um elemento, mas, ao conjunto de significância cultural incorporado e transmudado historicamente no Brasil e que está presente nas práticas culturais dos capoeiristas. Alguns historiadores que vêm desenvolvendo pesquisa nesse campo investem na possibilidade da “invenção da tradição”<sup>52</sup> da capoeira nos períodos relacionados às fortes mudanças de suas práticas nas décadas de 1930 e 1940, com a passagem da prática da capoeira do espaço público (a rua) para os locais fechados (a formação dos centros e das academias).

Tomamos como pressuposto as abordagens de Hall a respeito do processo de tradução cultural, tendo em vista a dinâmica pela qual a cultura vai se modificando com a intensificação da modernidade, dos processos de “globalização cultural”, e por considerar que as relações culturais se constituem dialeticamente entre forças políticas e ideológicas. Estamos pensando na história como movimento de descontinuidade; nessa dinâmica, a cultura dos capoeiras cria novas estéticas – éticas com a passagem da rua para outros locais, mas a partir de elementos anteriores.

Raymond Williams considera essa dinâmica dos processos de tradução cultural como dominante, emergente<sup>53</sup> e residual<sup>54</sup>, ou seja, mesmo com essa transformação brusca da capoeira em virtude da mudança de espaço, da rua para o recinto fechado, os corpos-capoeira conseguiram dar “continuidade” a alguns traços (gestualidade corporal, músicas, enredos e outros) que tornam o passado presente nas suas formas singulares de re-elaboração das suas manifestações populares.

52 *Idéia desenvolvida pelo historiador HOBSBAWN, Eric. A invenção das tradições. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1997.*

53 *Raymond Williams, ao analisar a cultura em movimento de inter-relações dinâmicas, desenvolve os conceitos de dominante, residual e emergente. “Por “emergente”, entendo, primeiro, que novos significados e valores, novas práticas, novas relações e tipos de relação estão continuamente criados.” Marxismo e Literatura. Rio de Janeiro. ZAHAR, 19---. p. 126.*

54 *“O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural não só como elemento do passado, mas como elemento efetivo do presente. Assim, certas experiências, significados e valores que não se podem expressar, ou verificar substancialmente em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados à base do resíduo – cultural bem como social – de uma instituição ou formação social e cultural anterior”. p.125.*

## 1.2. O CORPO-CAPOEIRANO “QUINTAL DE NAGÔ”:

### AS CRÔNICAS DE ANTÔNIO VIANNA

Antônio Vianna (1883-1953), considerado o “cronista da cidade”, em uma das suas crônicas, “Valentes a Unhas”, descreve os episódios entre ganhadores e carroceiros, os valentes-capoeiras e a polícia na região próxima ao Cais do Ouro, Mercado do Ouro, Rampa do Mercado e adjacências. Vianna retrata a sagacidade que os capoeiras tinham para lidar com os “qui pró quó”.

O interessante é perceber que Antônio Vianna foca na descrição do corpo e podemos considerar o mesmo como um dispositivo visível que chamou atenção do cronista: “... estavam a postos os trabalhadores na faina de conduzir à cabeça, dentre outros, pesados fardos de charques escadas acima, músculos retesados, suarentos, atléticos e joviais. Valia vê-lo de dorso desnudado, lustroso, braços erguidos em arco a sustentar os volumes na corrida constante do ofício”<sup>55</sup>.

O corpo-capoeira era o suporte do ofício desses trabalhadores que enfrentavam uma longa jornada de trabalho. As atividades diárias exigiam dos corpos-trabalhadores um esforço físico considerável. Mark considerou esse tipo de relação como condição originária do trabalho, porque, sem o corpo do estivador, do carroceiro e do trapicheiro, não há trabalho, ou seja, o corpo é a condição essencial para que sejam colocadas as relações de exploração na força do trabalho. Sem o corpo do trabalhador, não existe trabalho. “Corpo de labuta”<sup>56</sup>, como denominou Frede Abreu, e que reflete a incorporação das práticas diárias do trabalhador nos seus corpos-capoeira.

O corpo, produto e produtor dos bens materiais, realizava as atividades mais duras, como carregar e descarregar as carroças, embarcações, entre outras. Sendo assim, ele com uma outra “anatomia política”<sup>57</sup>, capaz de suportar a domesticação do corpo-capoeira explorado, subjugado e maltratado nas relações políticas de trabalho, mas, ao mesmo tempo, desenvolve habilidades imprescindíveis para lidar com a rebeldia do corpo na sua arte de bater com os pés, aquilo que Mestre Waldemar dizia “quando as pernas fazem miserê”. São essas situações vividas no cotidiano que vão contribuir para o desenvolvimento das capacidades físicas que ajudavam no manuseio do corpo não só para enfrentar as longas jornadas de trabalho, mas, também, para disputar os “espaços de ganho”. As aparências dos corpos fortes de vigor físico foram bastante evidenciadas nas imagens de Debret e Rugendas.

55 VIANNA, Antônio. *Casos e coisas da Bahia*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1984. p. 134.

56 ABREU, Frederico José. *Capoeiras: Bahia, século XIX*. Salvador: Instituto Jair Moura, 2005.

57 Termo utilizado por Foucault para designar a “mecânica do poder” no desenvolvimento das técnicas disciplinares do corpo para obtenção da disciplina, no entanto, estou atribuindo a essa terminologia, a dupla possibilidade que pode ter “anatomia política do corpo”. FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento das prisões*. Petrópolis, Vozes, 1987.



estabelecer laços societários importantes para a permanência de suas atividades, instituindo outras formas de convivência com respeito e tolerância.

As duplagens culturais estavam, justamente, na capacidade de aprender a lidar com as imposições sociais da época, utilizando os molejos do corpo para se defender dos atritos, brigas e confusões, mas, também, das estratégias criadas para brincar “*na hora de folga, a rampa do mercado pertence aos capoeiristas afigura-se-lhes palco imenso onde suas pernas se agitam na “vadiagem”, a pulsar a capoeira, ao som monótono e doloroso do berimbau*”<sup>60</sup>, ou seja “nos momentos de” folgas”, na hora do almoço, na espera de um serviço para outro, no entretempo da maré, após descarregar as embarcações e carregar novamente, a prática da capoeira entra em cena como forma de “passatempo” e de ser visto também.

A arte do corpo de não bater somente com os pés, mas, também, com a cabeça, é relatada por Vianna da seguinte maneira:

O soldado lhe ia ao encaicho. Estabelecia-se a ciranda. Corre aqui. Passa para ali. Ameaça. Oferece. Escapa. Enfrenta de treita. Para enganar, numa porfia exaustiva. Eis que o sargento mais sagaz põe a mão à camisa do remicante. Este, lesto, quebra o corpo e deixa farrapos nos dedos do detentor. O facão rebrilhava sobre a sua cabeça. O capoeirista finge não o ver. Prepara a cabeçada à boca do estômago do policial. Manda-o aos ares com descida obrigatória às águas. Sem facão. Sem nada. Acode o companheiro de farda. Nova cabeçada. Mais um homem ao mar, quantos venham, seguem o mesmo destino. Desarmados. Desmoralizados...<sup>61</sup>

A astúcia do corpo-capoeira que finge não ver o facão enganando o sargento mais ágil, demonstra a sagacidade do corpo na arte do disfarçar, seu lado frio e calculista para aplicar-lhe o golpe fatal. Cabecear para derrubar revela a sabedoria corporal de defender-se daquela situação constrangedora, a habilidade do corpo-capoeira de camuflar, deixar a força policial pensar que consegue dominá-lo para depois responder. A tática de lutar implica o saber complexo do corpo-capoeira de enfrentar o perigo, “o bote da cobra” certo. O próprio Antônio Vianna faz referência, em uma outra crônica, aos golpes utilizados pelos capoeiristas destacando o perigo da cabeçada.

Na crônica os “Valentes de ontem”, Vianna, ao se recordar da sua infância, nos tempos em que os homens usavam todos os “recursos maleáveis de todo o corpo”, comenta que os capoeiristas e brigões eram verdadeiros acrobatas, usando o corpo para lidar com as contendas:

60 TAVARES, Cláudio Tuiuti. *Capoeira mata um!*. Cláudio revista o *Cruzeiro*. O *Cruzeiro*. 10 de jan. 1948.

61 *Idem*. p. 134.

Era a cabeça, eram os pés, eram as mãos, era todo o corpo, deslocando-se a vontade, nas imposições do momento, que vibrava e tomava parte da peleja incendiada ( ), quase sempre por uma concepção bárbara do brio individual. Vi indivíduos lutarem encaniçadamente, e caírem exaustos, ensangüentados e ferozes, por uma simples dúvida de qual o mais valente<sup>62</sup>

Como na peleja não há nada de permanente, a todo momento o corpo enfrentava as diversas situações de desafios e provocações e tinha que lidar com o intempestivo das pessoas presentes. O status da valentia garantia o poder de ser respeitado pela sua força, sua coragem e sua sagacidade, mesmo que, provisoriamente, até o próximo desafio. Sendo assim, a prática da capoeira ia se constituindo como elemento imprescindível nas labutas diárias dos negros trabalhadores que lutavam pela sobrevivência.

Diante dos ricos relatos das crônicas de Antônio Vianna, podemos relacionar, novamente, as duplagens culturais que colocam em cena o enfrentamento através do combativo e, ao mesmo tempo, o divertimento. A colagem, a junção de luta-jogo era característica fundamental e necessária para que o corpo-capoeira conseguisse, ao longo do tempo, resistir às mais perversas formas de repressão e de controle presentes na exploração dos corpos-negro. Combater (lutar, disputar) para sobreviver e brincar para “distrair” tornam-se elementos constitutivos e originários para que a arte de bater e brincar com todo corpo fosse um dispositivo de fuga aos agenciamentos maquinação e coletivo de enunciação à força do trabalho escravo e não-escravo, de ganho.



Carroceiros na labuta diária<sup>63</sup>

62 VIANNA, Antônio. *Quintal de Nagô e outras crônicas*. Salvador: Universidade Federal da Bahia. 1979. p. 8.

63 *Fotografia do livro SAMPAIO, Consuelo Novais. 50 anos de urbanização: Salvador da Bahia no século XIX*. Rio de Janeiro: Versal. 2005.

Os corpos-negro produziam a riqueza econômica para o sistema colonial e pós-colonial. Nos momentos de “fuga” do trabalho, eles conseguiam, através dos jogos, das lutas, das disputas, das atividades musicais, desenvolver outras inteligibilidades que permitiam a cooperação e a improvisação, o que possibilitou continuidade de uma produção imaterial e material de bens culturais africanos importantes para a constituição da capoeira baiana.

Importante considerar que, mesmo num ambiente hostil de disputa constante, os corpos-capoeira tinham seus dispositivos pedagógicos para possibilitar a continuidade de seus saberes; conheciam o processo pelo qual se constituía a transmissão do conhecimento, as sutilezas pedagógicas que estavam no olhar, no observar, no jeito do corpo. Nesse sentido, podemos considerar uma dessas formas na explicação dada por Frede Abreu sobre a oitava:

sobre a oitava: era na roda, sem a interrupção do seu curso, que se dava iniciação, com o mestre pegando nas mãos do aluno para dar uma volta com ele. Diferentemente de hoje em dia, quando é mais freqüente se iniciar o aprendizado através de séries repetitivas de golpes e movimentos, antigamente o lance inicial poderia surgir de uma situação inesperada, própria do jogo: um balão boca-de-calça, por exemplo. A partir dele se desdobravam outras situações inerentes ao jogo que o aprendiz vivenciava orientado pelos “toques’ do mestre”<sup>64</sup>.

Para compreendermos os “toques dos mestres” com suas sutilezas pedagógicas, é importante considerar dois elementos fortes e incisivos nas manifestações oriundas da diáspora africana. O primeiro está relacionado com a força da cultura oral presente no universo simbólico da capoeira, aquilo que Antônio Bahia chamou de enunciado verbal ao se referir à comunicação do professor com os alunos em uma determinada atividade, e aqui é recolocar como enunciado oral, tem a ver com a força da oralidade na transmissão do conhecimento, nos toques dos mestres, nas suas histórias, nos seus contos, nos seus discursos, nos conselhos dados, nas explicações de como as coisas funcionam, ou seja, toda potência do corpo-voz reverberando nos corpos dos aprendizes.

O outro enunciado, traduzido por Bahia como “enunciado motor”, é aquele pelo qual o corpo consegue comunicar, para os outros corpos, seus saberes com seus gestos, com seus molejos, com seus movimentos; o corpo em movimento falando para o outro seus conhecimentos. Esse segundo enunciado ficará mais evidenciado no capítulo 3, quando analisarmos a metamorfose do corpo no jogo da capoeira.

64 ABREU, Frede. *O barracão do mestre Waldemar*. Salvador: Zarabatana, 2003. p. 20.

Por fim, os corpos-capoeira enfrentavam um ambiente hostil da rua no mundo do trabalho, o espaço público disputado no braço, mas existiam, também, os momentos das brincadeiras que possibilitavam as trocas dos jogos de corpo – a vadiação. A astúcia corporal dos capoeiras, visível ao olhar atento do cronista, e com a passagem dessas práticas da rua para o recinto fechado, vão se ampliar os campos de visibilidade da capoeira baiana.

### 1.3. A CIDADE DO SALVADOR: O TURISMO E A CAPOEIRA

A partir da década de sessenta, o espaço urbano da cidade do Salvador vai sofrer modificações na sua estrutura topográfica com o surgimento de novas avenidas. *“A seguir vieram a Avenida Heitor Dias, San Martim e a segunda pista da Centenário, tudo realizado entre 1960 e 1964. Em 1965, era a vez do Vale do Canela, um dos sistemas viários mais úteis da cidade, desfogando sobretudo o tráfego.... “É porém, a partir de 1967 que a cidade assume verdadeiramente uma nova feição topográfica com as construções das avenidas Vasco da Gama, Vale de Nazaré, Vale do Bonocô, Antônio Carlos Magalhães, Magalhães Neto, Paralela e em execução, a Avenida Vale dos Barris”*<sup>65</sup>. A cidade ganhava novos fluxos de circulação da população, do comércio e da moradia. Essa nova geografia urbana se materializa nos corpos<sup>66</sup> dos seus habitantes pela força do processo de urbanização da cidade nos meados do século passado.

O impacto dessa “nova” estruturação do espaço favoreceu o surgimento de novos lugares de troca e de consumo, cujo crescimento se consolida nos diversos setores econômicos da construção civil (arquitetura), da indústria do entretenimento (prática de lazer) e do comércio (circulação de bens de consumo), e também, como diria Félix Guattari, em *“agenciamentos de enunciação que desencadeia outras modalidades de espacialização e de corporeidade”*<sup>67</sup>. Para ele, todas as construções são máquinas enunciativas que produzem subjetivação nos corpos indo além de estruturas visíveis e funcionais, pois elas são máquinas de produção dos sentidos coletivo e individual. Nesse sentido, as edificações da cidade do Salvador que têm a presença da arquitetura barroca (as igrejas, as fortalezas, os casarões e os conventos) e da arquitetura moderna produzem agenciamentos enunciativos que revelam memórias do passado escravocrata e do presente crescimento desordenado da cidade, com as ocupações de terrenos, afastando-se do “centro” comercial que, na época, correspondia à região do comércio, e a valorização de determinadas áreas em virtude da especulação imobiliária.

65 *Viverbahia. Revista da BAHLATURSA, ano 2, n. 21, 1975.*

66 *Richard Sennett, ao estabelecer a relação entre a constituição da cidade e seu impacto no corpo, mediante o curso civilizatório ocidental, procura entender como a cidade tem sido um locus de poder, “cujos espaços se tornaram-coerentes e completos à imagem do próprio homem. Mas também foi nelas que essas imagens se estilhaçaram – fator de intensificação da complexidade social – e que se apresentam umas às outras como estranhas, estranhezas – sustentam a resistência a dominação” (2003, p.24).*

67 *GUATTARI, Félix. Caosmose: um novo paradigma estético. São Paulo: Ed. 34, 1992. p. 153.*

Na esteira desse crescimento urbano, de capital e de produção de novas subjetividades, na cidade do Salvador, a população, na década de sessenta, é de 630.000.00 mil habitantes e está concentrada, apenas, em 30% da área territorial do município. Na época, as carroças ainda dividiam o espaço do centro de Salvador com bondes, automóveis e gentes. Por exemplo, na região do Mercado do Ouro, havia um estacionamento de carroças onde os carroceiros comiam e permaneciam à espera de fregueses. Em 1967, vendem-se 60 carros por semana; em 1968, esse número dobra e em 1969, são mais 200 carros novos circulando pelas ruas da cidade. Já na década de setenta, a população da cidade atinge 1.000.000.00 de habitantes.

No decorrer dos anos sessenta, mesmo com a construção do Centro Industrial de Aratu, a primeira tentativa de uma política industrial do Nordeste fora do campo petrolífero, a cidade não adquiriu uma feição industrial. É claro que a cidade vai sofrer influências com as iniciativas industriais; no entanto, só a partir da construção do Pólo Petroquímico de Camaçari, implementado na fronteira da cidade numa região denominada de “grande Salvador”, por volta 1978, a capital vai servir de local de habitação para os trabalhadores do Pólo.

Sendo assim, concatenamos com as análises de Antônio Risério que considera a Cidade da Bahia uma metrópole “extraindustrial”<sup>68</sup>. Para ele, “*Salvador é, hoje, uma cidade centrada na economia do Lazer*”<sup>69</sup>. Na sua compreensão, essa economia se sustenta e se organiza em três vertentes entrelaçadas: a “economia do turismo”, responsável pela dinâmica de atrair turista para a cidade na esperança de renda e emprego; a “economia do simbólico”, relacionada à produção e à comercialização da cultura, seus produtos, seus artefatos e outros; a “economia do lúdico”, diretamente ligada a festa e a diversão. As três forças capitais da cidade estão conectadas umas às outras, articulando-se mutuamente, de forma heterogênea; são “agenciamentos coletivos de enunciação” que funcionam para consolidar a idéia de “terra da festa”, presente na campanha publicitária da cidade.

Entre as décadas de sessenta e setenta do século passado, o turismo na cidade de Salvador vai ocupar um espaço de destaque nas políticas públicas tanto em nível estadual como municipal. A organização do turismo na cidade ocorreu a partir de um conjunto de medidas, cuja intenção era atender e fomentar, nacional e internacionalmente a demanda turística da cidade.

A indústria do turismo, com toda sua pujança, vai interferir no cotidiano da cidade e nos corpos dos seus habitantes, provocando um reordenamento dos espaços públicos e privados, centro e periferia. “*Esse momento é muito importante porque marca uma mudança funcional da cidade do Salvador, tanto pelo fato que ela assume novas atividades, como pelo fato de que ela se torna um grande centro turístico*”<sup>70</sup>. Milton Santos explica que o turismo vai ter um papel preponderante na relação entre centro e periferia e vice-versa

68 RISÉRIO, Antônio. *Uma história da cidade da Bahia*. Rio de Janeiro: VERSAL, 2004. p. 580.

69 *Idem*.

70 SANTOS, Milton. *Salvador: centro e centralidade na cidade contemporânea*. GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras (Org.) *Pelo Pelô: história, cultura e cidade*. Salvador: Ed. UFBA, 1995. p. 16.



mo, iniciativa da associação interparlamentar de turismo; criação do Departamento de Folclore e festas populares; construção dos considerados principais hotéis da cidade (OTHON PALACE HOTEL, Salvador Praia Hotel, 1965, Méridien 1975, Quatro Rodas e outros); implementação de novas linhas áreas com a realização do primeiro vôo da linha Salvador – Lisboa pela TAP; aumento na quantidade de transporte rodoviário para o interior e também para outros estados; fomento a viagens para o exterior e eventos na cidade, cujo objetivo era divulgar a cultura baiana. “E, em 1975, a cidade da Bahia recebia já uma safra de 540 mil turistas – brasileiros, em quase sua totalidade. Nos termos da anedota baiana, deixamos de ser a cidade das 363 igrejas, para ser a cidade dos 385 hotéis”<sup>74</sup>.

A Bahia é caricaturada como “Terra Hospitaleira”; promovida pelas campanhas publicitárias e ostentada pelo povo baiano sob o estigma de receber o turista de “braços abertos”. Isso acaba sendo uma marca corporal que tem implicações seriíssimas no nosso modo de agir e nos “controles das emoções dos corpos”, pois muitas vezes acabamos instituindo, forçosamente, uma certa fisionomia historicamente inserida do povo baiano, como aquele sujeito bom, que está sempre sorrindo, é gentil, agradável, amável e cordial com os turistas.



*Apresentação do show folclórico na inauguração do primeiro vôo da linha Lisboa – Salvador da TAP<sup>75</sup>*

74 RISÉRIO, Antônio. *Uma história da cidade da Bahia*. Rio de Janeiro: VERSAL, 2004. p. 581.

75 COVELLO, Arnóbio. *Filosofia do turismo*. Salvador: Gráfica Trio, 1982. p. 147.

O turismo passou a ser uma atividade estratégica e de ponta no crescimento econômico da cidade e, conseqüentemente, do Estado. A demanda crescia, e a cidade tentava se ajustar aos padrões internacionais, muito embora vendendo os produtos culturais da terra, *“a culinária é por si só uma das maiores aliadas para o bom êxito do turismo e o seu reconhecimento consiste em uma das provas dos visitantes no desejo de adaptar-se ao país”*<sup>76</sup>, o artesanato, o patrimônio arquitetônico, a beleza natural das praias, as danças e os jogos considerados como folclore, *“o que importa é que estas exposições não sejam sofisticadas e sim que sejam demonstrações autênticas da vida popular. O FOLCLORE local deve ser respeitado na sua integridade, preservando a riqueza do costumes que acabaram por criar num ritmo de descobertas fascinante, revelando tão grande patrimônio”*<sup>77</sup>.



*Mãe Menininha e um grupo de baianas no Clube Baiano de Tênis, recepcionando componentes da caravana que veio para a inauguração da sede do Touring Club Brasil em julho de 1964*<sup>78</sup>

Embora o discurso reforçasse a idéia de valorização e respeito às práticas culturais, essas manifestações eram apresentadas como alegorias folclóricas para o público turístico. Os símbolos da religiosidade afro-brasileira ficavam expostos a simples encenações, as danças eram coreografadas, a partir dos ritmos do candomblé e, com o passar do tempo, ficaram conhecidas como “dança dos orixás”. Os eventos turísticos eram realizados nos clubes e nos restaurantes. Os terreiros de candomblé eram reservados para celebração dos orixás, de acordo com o seu calendário e com o devido respeito às entidades.

76 COVELLO, Arnóbio. *Filosofia do turismo*. Salvador: Gráfica Trio, 1982. p. 107-108.

77 *Idem*, p. 108.

78 COVELLO, Arnóbio. *Filosofia do Turismo*. Salvador: Gráfica Trio, 1982. p.108.

Para termos uma idéia do fluxo de entrada de turistas no Brasil pelo Estado da Bahia, vejamos o Quadro 2.

Ano	Número de passageiros	Índice 1975 = 100
1975	1.774	100
1976	1.896	107
1977	3.192	180
1978	3.369	190
1979	4.923	278

Fonte – EMBRATUR<sup>79</sup>.

Podemos constatar o crescente número de passageiros estrangeiros que entravam no país pelo Estado da Bahia como indício de que o setor já vinha, há algum tempo, organizando-se para conquistar essa fatia do mercado internacional no território nacional. Observamos que, de 1975 a 1979, houve um acréscimo de 178%. Sendo assim, os órgãos gestores do turismo vão utilizar todo um arsenal de campanha publicitária para divulgar as “belezas naturais e culturais” da Bahia e, ao mesmo tempo, para consolidar um imaginário construído do povo baiano e de sua cultura, como exótica, erótica e festiva.

Para termos uma idéia do impulso econômico do turismo no Estado da Bahia, “em 1993, a Bahia recebeu 2.400.000 turistas, que geraram uma receita de 450 milhões de dólares; apenas para o verão de 2004, estão sendo esperados 1.500.000 turistas com arrecadação prevista de 254 milhões de dólares e impacto no PIB baiano na ordem de 500 milhões de dólares”<sup>80</sup>. As cifras do crescimento de arrecadação financeira do Estado através da indústria do turismo são frutos plantados a partir dos anos 60, mas que ainda estão em grande fase de expansão, haja vista que o Brasil ocupa a “modestíssima 47ª posição”<sup>81</sup> no ranking internacional de “países turísticos”

Esse impulso vai interferir diretamente na cultura do capoeira, pois ela participou, ativamente, das atividades caricaturadas do espetáculo (shows folclóricos) turístico construído a partir de um determinado modelo de apresentação, cujas características são diferentes daquelas praticadas anteriormente. Com isso, essa cultura sofre mudanças na sua forma de representação simbólica, transfiguram-se seus códigos ritualísticos e, conseqüentemente, ocorre uma modificação da gestualidade corporal do jogo, como veremos mais adiante. No entanto, esse processo não ocorreu de uma única maneira e a reboque de poder hegemônico exclusivamente; cada mestre ou grupo tinha suas próprias formas de estabelecer as interfaces com a indústria do turismo e entre eles próprios, uns mais e outros menos, cada um produzindo suas intensificações com os agenciamentos coletivos de enunciativos.

Surgiam alternativas, não de um trabalho assalariado, tradicional e de carteira assina-

79 COVELLO, Arnóbio. *Filosofia do Turismo*. Salvador: Gráfica Trio, 1982. p. 276.

80 GOMES, Marco Aurélio de Filgueiras; FERNANDES, Ana. *Pelourinho: turismo, identidade e consumo cultural*. GOMES, Marco Aurélio de Filgueiras (Org.). *Pelo Pelô: história, cultura e cidade*. Salvador: Editora da UFBA, 1995. p. 59.

81 *Idem*.

da, mas de *ganhar um trocado* com as apresentações, sempre noticiadas na revista *ViverBahia*, como podemos observar no quadro seguinte:

N <sup>a</sup> 13, 1 de novembro de 1973, p 19	"Folclore: Um cheiro nê? Ritmo de povo gente da Terra nova e velha e reflexo de luz em gostas de suor e sobre pés., "chapéu de couro", "negativa", capoeira. Facão corte facão, pau quebra pau , maculelê dança africana, e puxa, força, força, força puxada de rede olha o samba de caboclo, o candomblé e "o Inácio, O Inácio mulê parida não come" samba de roda no CENTRO FOLCLÓRICO DA BAHIA, pc. Castro Alves, s?n <sup>a</sup> - atrás do cine Guarany, diariamente exceto Segunda feira às 21:00 horas. Pague CR\$ 10,00. Shows. ACADEMIA DE CAPOEIRA DO MESTRE GATO Rua das Palmeiras, 7 Engenho Velho da Federação. Domingo de 16:00 às 18:00. Preço do ingresso Cr\$15:00. Apresentações de capoeira e maculelê. Shows folclóricos também em boites. Ondina, Moenda ....."
Janeiro de 1974, p. 14	Capoeira e Folclore Centro Folclórico da Bahia. Praça Castro Alves, s/n – centro – atrás do Cine Guarany, horário: diariamente das 21:00 às 22:30 h. exceto as Segundas. Preço do ingresso: Cr\$5.00. Apresentações do conjuntos folclóricos Ijexá e Santa Bárbara Filhos de Alecrim; com. Capoeira, maculelê, dança africana, puxada de rede, samba de caboclo e samba de roda. TEATRO CASTRO ALVES – Campo Grande – Praça 2 de3 julho – horário sempre as 21:00 h. Preço do ingresso: Cr\$ 20,00 e Cr\$10,00 (estudantes). (...) AFONJÁ – show folclórico (...); OXUM, show folclórico (...) VIVA BAHIA, show folclórico. CENTRO DE CAPOEIRA REGIONAL MESTRE BIMBA Rua Francisco Muniz Barreto, 1 –Centro Horário: de Segunda a Sexta a partir das 18:00 h. Apresentações de capoeira. ACADEMIA DE CAPOEIRA DO MESTRE GATO Rua Marques de Leão, 57 – Barra Horário: Domingo das 13:00 às 19:00 h (apresentações de capoeira) e das 19:00 às 20:00 h (apresentações de maculelê).
Ano II, n <sup>a</sup> 18 1975, p. 13	"Capoeira – luta ou dança? Vá ver no CENTRO FOLCLORICO. Praça Castro Alves, s/n <sup>a</sup> , atrás do Cine Guarany, ao lado do cacique. Diariamente exceto às Segunda, às 21:00, por Cr\$10,00 você ainda assisti a puxada de rede, o samba de roda e de caboclo, e o candomblé. Já no Teatro Castro Alves, diversos grupos folclóricos deverão se apresentar para os turistas que permaneceram na cidade depois do carnaval. Datas ainda não foram definidas
Ano II, n <sup>a</sup> 24 – setembro de 1975, p. 13	Centro Folclórico. Todos os dias exceto aos domingos, tem espetáculo folclórico às 21 horas, no Centro Folclórico da praça Castro Alves, s/n, na Cidade Alta. Os conjuntos folclóricos Ijexá e Santa Bárbara Filhos de Alecrim cumpre um vasto programa que consta de capoeira, maculelê, dança africana, puxada de rede, samba de caboclo e samba de roda. O ingresso custa Cr\$ 10,00

Quadro 3 – Anúncios das apresentações de capoeira na revista *Viverbahia*

A revista bimensal *Viverbahia*, publicada pela BAHIATURSA na década setenta, abordava os diversos aspectos da cultura baiana, trazia matéria e entrevista com os intelectuais, falava da beleza natural da cidade e servia, também, de guia, pois informava sobre a programação cultural da cidade, cinema, restaurante, teatro, locais dos shows folclóricos e outros eventos. Tinha informações precisas sobre locais das apresentações, horários, valor do ingresso, o tipo de espetáculo. Encontramos também, nos números seguintes da revista, vários anúncios contendo quase as mesmas informações.

No quadro 3, percebem-se os grupos ou academias que tinham um canal de divulgação dos seus trabalhos para a clientela turística. Essa “nova” modalidade de promover as apresentações de capoeira se, por um lado possibilitou o aumento da renda financeira, foi um outro “ganha-pão” e divulgou a capoeira enquanto símbolo do folclore da cultura baiana

para o Brasil e para o exterior evidenciando uma pseudo valorização da identidade do seu povo, por outro lado, ela perdeu, e muito, as suas formas anteriores de manifestar, processo esse que “*por forças das exigências de um mercado consumista, criam evoluções que a descaracterizam, como acontecem com as evoluções provocadas por sua relação com o turismo*”<sup>82</sup>.

Acúrsio Esteves (2004) considerou esse processo como descaracterização da capoeira em função das transformações das formas anteriores de realização do seu jogo: a combinação de movimentos ou criação de coreografias, haja vista que, ao se agachar no pé do berimbau, não existia combinação de jogo; a emergência de movimentos acrobáticos mais próximos da ginástica olímpica e inclusão de outras *parafernálias*. Todos esses aspectos, nas análises desse autor, são relevantes para entendermos as transmutações na estética e na ética da capoeira; no entanto, devemos ter o cuidado para não colocarmos, de forma unívoca e generalizante, uma espécie de modelagem exclusiva da indústria cultural do turismo sobre a prática da capoeira como fator exclusivamente homogêneo.

A participação dos mestres junto à efervescência do turismo resulta de múltiplos entraves, disputas e interesses, pois o envolvimento deles se constitui, singularmente, na engrenagem do “sistema” para atender aos interesses de mercados desse “novo” setor, e eles também não aceitavam, passivamente, as transformações da capoeira em espetáculo para “turista ver”. Contudo, além da capoeira como show de espetáculo para o “turista ver”, em outros lugares da cidade não deixaram de existir as rodas de capoeira que não estavam reproduzindo o modelo das apresentações, mas cujos participantes tinham, apenas, o objetivo de vivenciar a sua cultura.

Frede Abreu, baseado nos manuscritos de Daniel Coutinho, coloca-se criticamente em relação ao impacto do turismo na capoeira. “*O turismo desorientou o rumo da capoeira na Bahia. Um mercado contendo “encantamento” (prestígio, exibição, viagens, dinheiro...) passou a ser disputado através de uma acirrada concorrência entre: mestres X mestres; mestres X empresários; mestres X folcloristas; folcloristas X empresários*”<sup>83</sup>.

A complexidade com que as relações de poderes<sup>84</sup> se instalam não se limita exclusivamente ao poder do Estado sujeitando os capoeiristas, mas, também, às microrrelações entre os capoeiristas disputando os espaços que eles adquiriram na época e consideravam legítimos para garantir uma certa hegemonia.

82 ESTEVES, Acúrsio Pereira. *A capoeira da indústria do entretenimento: corpo, acrobacia e espetáculo para “Turista Ver”*. Salvador, Ba, 2003.

83 ABREU, Frederico. *O ABC da capoeira: os manuscritos do Mestre Noronha / Daniel Coutinho*. Brasília, DF: CIDOCA/DF, 1993. p. 113.

84 Foucault, ao analisar a dinâmica do poder, comenta: “*Parece-me que se deve compreender o poder, primeiro, como a multiplicidade de correlações de forças imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização; o jogo que, através de luta e afrontamentos incessantes as transforma, reforça, inverte; os apoios que tais correlações de força encontram nas outras, formando cadeias ou sistema ou ao contrário, as desvantagens e contradições que as isolam entre si; enfim, as estratégias em que se originam e cujo esboço geral ou cristalização institucional toma corpo nos aparelhos estatais*. FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. São Paulo: GRAAD, 2005. p. 88.



tor de ajuda financeira, material e promocional, corrompeu o mais que pôde. Embora o referido órgão tenha por normas a preservação de nossas tradições, os titulares que por ele têm passado, por absoluta ignorância e incompetência, fazem justamente o contrário, direta ou indiretamente. Lembro-me bem de presenciar um deles interferir na indumentária das academias e seus respectivos acatarem pacatamente, e infeliz que não procedesse assim – estaria banido da vida pública para sempre[...]”<sup>87</sup>

As considerações de Waldeloir revelam a interferência do poder público nos modos de produção das apresentações e a aceitação dos agentes culturais em relação às modificações na sua indumentária; no entanto, não podemos generalizar, porque nem todas as academias usavam as mesmas indumentárias nem eram contempladas com os “benefícios” oferecidos pelos órgãos de governo.

Contudo, apesar das implicações que a indústria do turismo impunha aos produtores culturais (os mestres e seus alunos) criando estrutura de coesão e controle nas formas de representações, os fazeres da roda de capoeira não ocorriam homogeneamente nem havia aceitação de toda essa efervescência do espetáculo, pois o que se percebe são *linhas de fugas* contribuindo para uma multiplicidade de experiências em lidar com essa nova estética de produção.

Havia grupos que intercambiavam entre realizar uma apresentação para os turistas e desenvolver trabalhos diferentes em outros locais da cidade com a capoeira antiga; outros assumiam publicamente que a capoeira estava em processo de transformação e que, portanto, era o momento de mudanças nos seus rituais; outros articulavam as apresentações no próprio “ritual da roda”. Também foram montados grupos folclóricos específicos (Viva Bahia e Olodum, mais tarde conhecido por OLODUMARÊ) para apresentar a capoeira evidenciando a dramatização, o espetáculo.

Não se trata de fazer julgamento de valores dos que eram mais “autênticos” e dos menos autênticos, numa visão essencialista da identidade na produção da “cultura popular”; o problema é mais complexo. Busca-se saber como todo esse cenário se articulou criando consenso e conflitos, e como o corpo era representado e utilizado nessas produções. Caso contrário, estariam fazendo uma história que só consegue garantir os “certos contra os errados”.

Talvez, o importante seja descobrir as fugas que esses produtores colocaram, mesmo com toda essa violência simbólica arquitetada com dispositivo fixo e flexível na capoeira. A idéia é pensar a experiência dos Mestres “*como modo de alcançar o que interrompe na história com as massas e as técnicas. Não se pode entender o que se passa culturalmente com as massas sem considerar a sua experiência*”<sup>88</sup>.

87 REGO, Waldeloir. *Capoeira Angola: ensaio sócio – etnográfico*. Salvador: Itapuã, 1968. p. 361.

88 Martim Barbero se referindo a Benjamim, sobre seu entendimento de tratar a história a partir da experiência. MARTIM-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003. p. 84.

Das múltiplas experiências ocorridas na história, abordaremos aquelas que foram pouco tratadas no campo da historiografia e aquelas que já foram pesquisadas, mas considerando a especificidade do foco do estudo. A narrativa das experiências foi construída no desenvolvimento da pesquisa, nos encontros com os personagens e nos toques sutis das falas dos colegas.

#### 1.4. A RODA DE CAPOEIRA NAS FESTAS POPULARES E NAS DOMINGUEIRAS

Nas festas populares, os capoeiristas “*estava sempre dando o ar da sua graça*”<sup>89</sup>. O calendário das festividades aparece de forma acentuada no período correspondente ao verão, de acordo com os manuscritos de Daniel Coutinho (1909/1977), o Mestre Noronha que nos deixou um rico e inspirador material com suas memórias da capoeira. Através desse manuscrito, podemos dar os primeiros passos para localizar a presença da capoeira nas festas populares da cidade do Salvador; para isso, também contamos com as informações de Waldeloir Rego e com o depoimento oral.

A festa não é o *tempo livre* e nem o *tempo disponível* em oposição ao mundo do trabalho; o tempo da festa é a linha de fuga em que ocorre a produção de uma determinada cultura que, historicamente, utilizou-se desses dispositivos para mostrar sua arte de fazer: dançar, comer, namorar, jogar, beber e até mesmo brigar. Em conseqüência, às vezes, a festa se torna, para uma determinada visão de mundo, como: o ópio do povo, alienação, o pecado pelo não trabalho (“quem trabalha deus ajuda”) e “coisas de vagabundo”.

Para outra visão de mundo, é o momento de ligação do presente com o passado, de sociabilidade entre os sujeitos, de continuidade das tradições, de resistência à produção capitalista na exploração do trabalho – “o direito à bagunça” de conexões entre o profano e o religioso, e, sobretudo as realizações experimentais das paixões humanas. Sendo assim, podemos considerar a festa como momento que não interrompe a cotidianidade e nem mesmo a sua oposição, “*é antes, aquilo que renova seu sentido, como a continuidade o desgastasse e periodicamente a festa viesse recarregá-lo novamente no sentido de pertencimento à comunidade*”<sup>90</sup>.

Abib se refere às “festas de largo” como espaços privilegiados para os capoeiras:

As festas populares, as chamadas “festas de largo”, eram um dos espaços privilegiados onde a capoeira baiana se mostrava e se desenvolvia. Eram os momentos em que os grandes capoeiristas da época exibiam seus dotes

89 REGO, Waldeloir. *Capoeira Angola: ensaio sócio- etnográfico*. Salvador BA: Itapuã, 1968. p. 37.

90 MARTIN-BARBERO. Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003. p.142

e sua destreza, e também, não raro, onde aconteciam confusões, brigas, desordem e perseguições por parte da polícia. Mas, sem dúvida, as festas de largo foram espaços importantes de desenvolvimento e de popularização da capoeira baiana,<sup>91</sup>

Na continuidade desse entendimento, a festa não era o momento todo harmonioso e exclusivamente de alegria e de diversão. Não são esses aspectos que definem as festas populares, mas as contradições sociais de um povo pobre que, mesmo em condições adversas, empreende uma outra produção material e simbólica da cultura e luta para que seus saberes e seus desejos sejam reverenciados. As duplagens culturais aparecem novamente reconhecendo as diferenças culturais e o dinamismo com que essas festas populares são organicamente vividas: de dor e de alegria, prazer e angústia, do riso e do choro, mostrar e esconder. Então, vamos a elas.

Ao falarmos, em seguida, das danças, das brincadeiras e das batucadas não se deve pensar em um único samba de roda, mas, nos diversos lugares onde as pessoas se concentravam, de barraca em barraca, de beco em beco, de gole em gole de cachaça. Ocorria uma dinâmica nômade dos participantes ao interagir nos diversos locais. Para tanto, vamos acompanhar as pegadas e os cacos valiosos da história deixados pelo Mestre Noronha:

A primeira festa do cachimbo. Eu mestre Noronha sempre fui procurado para botar capoeira neste grande festa tradicional que antigamente hera na feira do lugar muito perigoso que era nesta de S. Nicodemos agora foi transferida para o cais do porto ....” “Conhecida como festa do cachimbo ande comparicia muitos mest capoeiristas com suas gingas de corpo e valentia com suas bouca de calcas largas chapeu cab bento de 3 – prova que era a lei do bamba. Porem todos mi respeitava grossa a deus-xangou.<sup>92</sup>

A festa de São Nicodemos ou a Festa do Cachimbo, abria o ciclo dos festejos baianos. Realizava-se no mês de novembro, no cais do porto, local frequentadíssimo pelos capoeiristas-estivadores, capoeiristas-carroceiros, capoeiristas-trapicheiros, enfim, trabalhadores. A presença desses personagens nesse festejo ocorria “naturalmente” devido à configuração geográfica do local.

91 ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. *Capoeira Angola: cultura popular e o jogo dos sabres na roda*. 2004. f. 103. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Educação da UNICAMP, Campinas. SP, 2004.

92 COUTINHO, Daniel. *O ABC da Capoeira Angola: os manuscritos do Mestre Noronha*. Brasília DF. CI-DOCA/DF. 1993. p. 3.





(Imagem da Festa da Conceição da Praia<sup>94</sup>)

Através da imagem fotográfica percebe-se a presença maciça da população baiana, tanto durante a procissão, como nos momentos das batucadas. Todo o perímetro, correspondente à rampa do Mercado Modelo até a Igreja da Conceição da Praia, é tomado por uma multidão de pessoas que participam dos festejos. “Na rampa do cais chegam os saveiros e os saveiristas de **corpos atléticos**, roupa branca, sapatos novos e chapéus de palha. Durante o ano eles trouxeram peixes e frutas e agora vieram buscar proteção para enfrentar o mar”<sup>95</sup> (grifo meu). Os participantes dos festejos vinham das diversas regiões do Estado, pois o fluxo comercial da cidade do Salvador com as outras cidades do recôncavo baiano, naquela época, gerava um mercado comercial intenso. A relação estabelecida entre trabalho e festividade se constituía pela dinâmica da reciprocidade, por uma certa devoção e que deveria ser reverenciada em forma de agradecimento.

94 Crédito da fotografia COSTA, Welson Americano. *Cidade do Salvador: terra do meu coração*. Salvador: Tipografia Beneditina, 1953. p. 135, 137.

95 FÉLIX, Anísio. *Bahia, pra começo de conversa*. Prefeitura Municipal de Salvador. Salvador: 1982. p. 11.



Também é muito corriqueiro, no sistema carcerário, as pessoas serem identificadas por um apelido, como uma forma de construção de uma outra identidade. Os estigmas criados a partir dos apelidos que muitas vezes reforça estereótipos pejorativos. Assim os processos de identificação dos capoeiras, considerados valentões, vagabundos, desordeiros e capadócios, surgiu a partir das condições sociais de um povo sem direito às condições básicas de vida e que foi determinado por uma ordem vigente para caracterizar aqueles que não seguiam os “bons costumes”. Alguns desses Mestres citados foram sujeitos da pesquisa realizada por Adriana e Josivaldo Pires que buscaram compreender o cotidiano dos capoeiras na capital baiana, investigando as relações de poder no espaço público “*assim como as estratégias de resistências aos mecanismos de repressão, sobrevivendo como uma prática social*”<sup>98</sup>.

O segundo aspecto, que toca diretamente a problemática do trabalho, está relacionado com a potência do corpo no seu gingado para atrair não só os capoeiristas, mas, também, o público presente à festividade. O corpo é o elemento de comunicação, de sedução e de encantamento das imagens formadas para quem assiste à roda, é o desejo de seduzir o público para que ele perceba os saberes culturais que os capoeiristas produzem na sua arte de fazer. Através da roda de capoeira e da roda de samba, potencializa a vontade de quem quer ser visto.



(Roda de Samba na Festa da Conceição da Praia<sup>99</sup>)

98 OLIVEIRA, Josivaldo Pires. *Pelas ruas da Bahia: criminalidade e poder no universo dos capoeiras na Salvador republicana (1912-1937)*. 2004. f. 11. Dissertação (Mestrado em História)- Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2004.

99 Crédito da fotografia COSTA, Welson Americano. *Cidade do Salvador: terra do meu coração*. Salvador: Tipografia Beneditina, 1953. p.143.

Na festividade, “*o choro é de berimbaus, pandeiros, reco-reco, agogôs e atabaques. As negras mais velhas ostentam os seus balanandãs*”, *pano da costa*, saias rendadas e se misturam com os gringos nas barracas ou nas rodas de samba para o samba de roda. Capoeira pode matar um<sup>100</sup>. O estrangeiro (o gringo) o participante-espectador do samba-de-roda e da capoeira levava não só a simples curiosidade em contemplar as danças e as brincadeiras, mas, a sua própria satisfação de se divertir como parte integrante da festa.

O acolhimento pelos produtores culturais, “os de dentro”, por “os de fora” perpassam por reposições históricas que podem representar inúmeros interesses que vão desde a vontade de mostrar a sua cultura, como elemento importante da sua história, até os benefícios em conseguir um trocado a mais.

A Festa de Santa Bárbara, da qual os capoeiristas participam, conforme o Mestre Noronha, é outra festa importante na tradição festiva da cidade. Realizada no Mercado de Santa Bárbara, na Baixa dos Sapateiros, no dia 4 de dezembro, inicia com uma missa na Igreja do Rosário dos Pretos, no Largo do Pelourinho. Após a missa, os fiéis saem pelas ruas em procissão pelas ruas do Terreiro de Jesus, Praça da Sé, descem a Ladeira da Praça e param no Quartel do Corpo de Bombeiros, de quem a Santa é padroeira.

No dia 5, a festividade continua no Mercado de Santa Bárbara, com muito samba e capoeira, terminando, no dia seguinte, com o tradicional caruru de cinquenta mil quiabos, pois, no candomblé, a santa é reverenciada por Iansã, deusa dos raios e do trovão, cujas cores das vestes são vermelha e branco, “*ao som do de atabaque, pandeiros, berimbaus. Capoeira era joga pra valer. São desta época os capoeiristas Pedro Porreta, Pedro Piroca, Chico Três Pedacos e Brocoló, além de outros temidos valentes que nem mesmo com a presença da polícia se intimidavam*”<sup>101</sup>. Os personagens citados por Félix são figuras conhecidas pela historiografia da capoeira baiana.

O local da roda no “*...mercado da tradicional baixa dos Sapateiros para disputar ceu gope de alta tracção de sua defeiza para o público dar o seu valor como capoeirista*”<sup>102</sup>, Mestre Noronha mostra a disputa com um golpe de alto impacto para o público presente dar valor, ou seja, a peleja entre os corpos, um cobrando um golpe do outro. Com isso, fica evidente que o público gostava de ver um tipo de jogo que não se restringe apenas a brincadeira ou apresentações, mas apresenta o desafio constante de quem está jogando com a intenção de pegar, desequilibrar, derrubar o seu oponente.

Mestre Noronha já começa a se referir ao espectador, capaz de perceber, no jogo da capoeira, aquele corpo-capoeira que, por um instante, conseguiu desequilibrar o seu oponente. A valorização do corpo-capoeira pelo seu êxito dada pelo espectador, revelando a importân-

100 FÉLIX, Anísio. *Bahia, pra começo de conversa*. Prefeitura Municipal de Salvador. Salvador, 1982. p. 11.

101 *Idem*. p. 8

102 COUTINHO, Daniel. *O ABC da Capoeira Angola: os manuscritos do Mestre Noronha*. Brasília DF. CI-DOCA/DF, 1993. p. 4.

cia do público naquele momento, ou seja, não era um simples observador, mas, um avaliador que se manifestava com semblante assustado, rosto risonho, caretas, pequenos comentários e outras gesticulações. Então, o olhar do público tinha um valor significativo para o jogador, portanto, ele se preocupava em não cair com a “bunda no chão”, pois, como fala Mestre João Pequeno “*a pior situação para o capoeirista é cair com a bunda no chão*”.

Em seguida, Mestre Noronha, nos seus manuscritos, considera a Festa de Santa Luíza, comemorada no dia 13 de dezembro. Também é precedida de novena, e realiza-se no largo da Igreja do Pilar. Para os fiéis, a principal atração é uma fonte milagrosa na Igreja do Pilar, onde os fiéis banham os olhos e, através da fé, busca-se a cura de doença ou a proteção de enfermidades. Noronha escreve o seguinte: “*somo convidados pella commição do festejo para bota a tradicional Capoeira Angola...*”<sup>103</sup> A comissão de festejo geralmente é organizada pelos moradores do bairro, os devotos da Santa, a instituição pública e a comunidade. O convite revela o reconhecimento que é dado aos capoeiristas na festa, uma certa importância deles na festividade, enquanto personagens históricos nas tradições populares da Bahia.

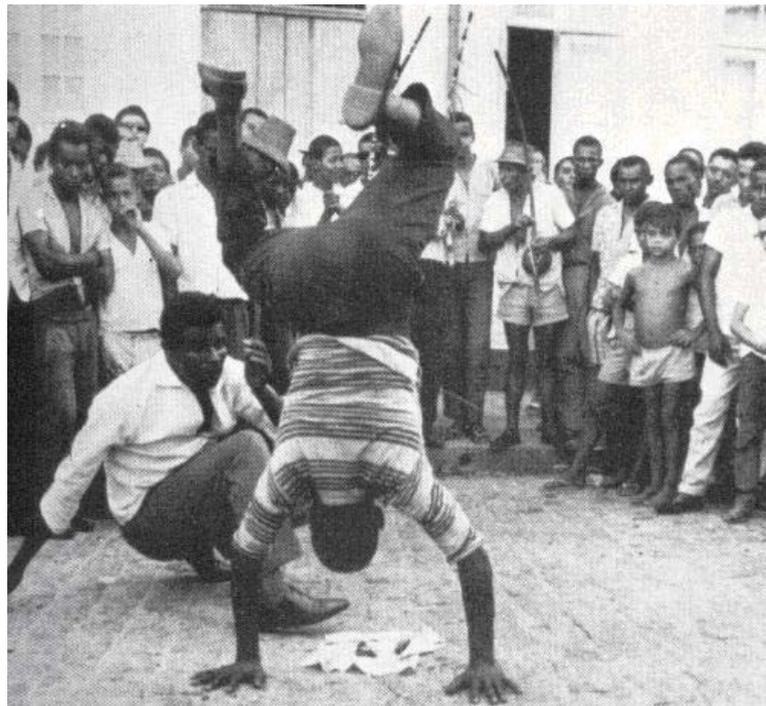
Outra festa famosa e rica de intensas relações sócio-culturais do povo baiano é a festa do Rio Vermelho, conhecida como festa da rainha do mar, Yemanjá, realizada no dia 2 de fevereiro, no largo de Santana, junto à Igreja de Nossa Senhora de Santana, na casa de peso dos pescadores onde são recebidas as oferendas para serem ofertadas à rainha das águas. Nas ruas do bairro, as barracas ficam repletas de gente comendo, bebendo e dançando. Pela tarde, as embarcações seguem em procissão para colocar os presentes. Noronha descreve “... *Rio Vermelho Lucaia 2 de fevereiro capoeira candrobé e muito pai de santo e mãe de santo e...*” “... *de muito saveiro para levar o presente da mãe dauga, no alto mar...*”<sup>104</sup>

O mestre evoca elementos que compõem a Festa de Yemanjá. Percebemos que ele traz referências fortíssimas ao candomblé enquanto instituição religiosa que tem importante contribuição na realização das festas, referindo-se, também, a um certo alinhamento da capoeira com o candomblé e o samba, mostrando a força da espiritualidade nas práticas culturais e como elas vão interagindo umas nas outras. No entanto, isso não quer dizer que a capoeira tem os mesmos aspectos do candomblé, mas que há uma ligação que os sujeitos históricos estabelecem ao interagir com essas duas organizações.

103 *Idem*, p. 5.

104 *Idem*.

105 *Fotografia de Pierrer Verger, retirando do livro de AMADO, Jorge. DAMM, Flávio. CARYBÉ. Bahia, boa terra Bahia. Rio de Janeiro: Agência jornalística IMAGE, 198 -. p47*



(O capoeirista plantando bananeira e o outro marcando o dinheiro com o pé<sup>105</sup>)

A fotografia acima compõe o cenário de outras fotografias presentes no livro *Bahia Boa Terra Bahia*, na parte referente à Festa do Rio Vermelho. A fotografia congela o momento em que o corpo-capoeira, plantando bananeira, se prepara para pegar com a boca o dinheiro em cima do lenço e, também, o seu oponente-parceiro, com o pé, marcando o território. Atenção este parágrafo e a foto foram retirados, pois não tinha autorização. Falei com Uires.

O Mestre João Pequeno denominou como “*pega laranja no chão tico-tico*”, os participantes têm o objetivo de pegar o dinheiro com a boca e, ao mesmo tempo, impedir que o oponente-parceiro o pegue. Para o mestre Gigante, “*é difícil apanhar o dinheiro na boca, o outro que ta jogando, ele não deixa, e não deixa você apanhar, aquele jogo que você botar o pé, quando você vai com a boca pra apanhar o dinheiro, bota o pé pra apanhar o dinheiro, é aquele protocolo pra você apanhar o dinheiro*”<sup>105</sup>.

A performance do corpo-capoeira em jogo é impressionante; ele deve ficar atento não só para evitar que o outro jogador pegue o dinheiro, mas, também, para a própria complexidade do jogo de atacar e se defender. O dinheiro, geralmente colocado pelo público, deve ser conquistado pela sua capacidade tática e técnica no jogo, mesmo que seja uma aparente simulação. A brincadeira e o jogo dramático de atacar e defender e pegar o dinheiro com a boca instituem uma outra dinâmica cultural que estabelece fortes laços entre os que observam o jogo e os que jogam.

105 Fotografia de Pierre Verger, retirado do livro de AMADO, Jorge. DAMM, Flávio. CARYBÉ. *Bahia, boa terra Bahia*. Rio de Janeiro: Agência jornalística IMAGE, 198-. p. 47.



(Jogadores disputando o dinheiro no jogo “pega laranja no chão tico-tico”<sup>106</sup>)

Embora o capoeirista use toda a sua potência corporal para obter êxito, a boca, cavidade situada na cabeça, delimitada externamente pelos lábios e intimamente pela faringe que faz abertura inicial do tubo digestivo, nesse tipo de jogo, tem significado importante; ela é um dispositivo cultural que, além de incrementar as dificuldades do jogo, representa as estratégias utilizadas pelos capoeiristas de criar novos artifícios para chamar atenção do público, funciona como mais um atrativo, entre tantos, para tal fim. Mestre Gigante explicou que o dinheiro servia para “tomar tangerina”:

era nas festas de largo, fulano, um dia de domingo. Você tem berimbau? Tenho. Você tem pandeiro? Tenho. Vamos pra porta do armazém do fulano de tal, assim, assim, e assim? Vamos. Era isso. Aí estava todo mundo sem nada, coitadinho, e querendo todo mundo tomar refrigerante, entendeu? Aí ia pra porta da venda, e formava uma roda, e jogava um dinheiro pra apanhar com a boca, e hoje não se fazia mais isso. Então, aquele dinheiro, é pra ser dividido com todos, quem jogava e quem não jogava, e aí, eles tomavam uma pingazinha, coisa aí e tal<sup>107</sup>.

Se os “bons costumes” consideram o dinheiro como uma coisa suja, e que as pessoas têm que lavar a mão após o manuseio, no jogo em que é entoado um determinado toque no

106 Fotografia da Fundação Gregório de Matos

107 ASSIS, Francisco de. Mestre Gigante. Entrevista realizada na sua residência, à Av. Cardeal da Silva em frente a Universidade Católica do Salvador na Federação, Salvador, BA, 31 de agosto de 2005.

berimbau, que Mestre Gigante tocou para gente durante a entrevista, bem como entoou a letra: “*pega laranja no chão tico-tico, se meu amor for se embora, eu não fico*”, pegar o dinheiro com a boca é um ato de sagacidade, de esperteza e de elogios do público.

Seguindo as pistas deixadas pelo Mestre, a partir de suas lembranças e, não, a ordem do calendário “oficial”, passamos para a Festa do Senhor do Bonfim. Noronha cita a Festa do Senhor do Bonfim, padroeiro da Bahia e que corresponde, no candomblé, a Oxalá, como a maior tradição da Bahia. Essa festa, ou a Lavagem do Bonfim, consta de um cortejo que sai da porta da Igreja da Conceição da Praia e vai até a Sagrada Colina, com a participação popular.

Na região embaixo da colina, após a lavagem da escadaria da igreja, a festa continua e vai até o domingo. Noronha descreve vários tipos de manifestações populares que ocorrem nesse espaço: “... *ternos de reis ranxos bunba meu boi e outras diversão – batu – san – de meia travesa caminzão – barravento – são as 3 categoria de samba na roda de Bamba*)....”<sup>108</sup> As manifestações populares de todos os gêneros participam do cortejo que é regado com muita dança, comida e bebida. Muitos vão a pé ou nas carroças enfeitadas e após o ritual do cortejo, e da lavagem da escadaria da igreja, “*os pobres iam para os botequins volantes, o samba, a capoeira, o ar livre das praças. Os ricos, para os salões ou construções abarracadas atrás da igreja jantar e ouvir modinhas*”<sup>109</sup>.

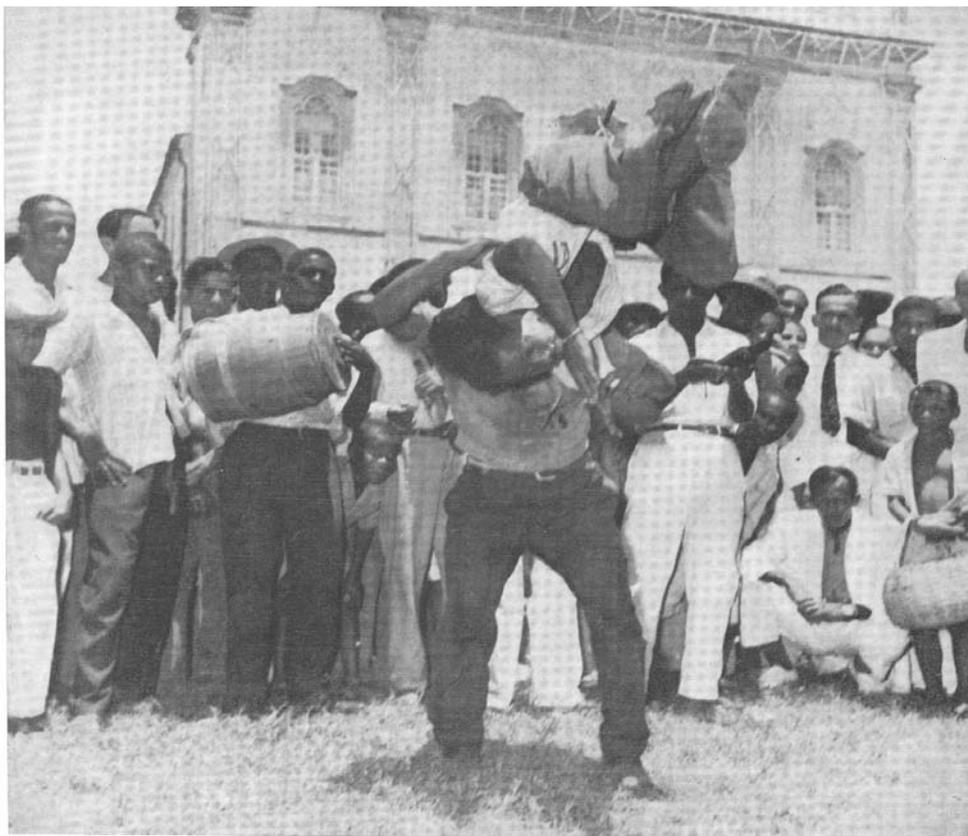
A presença da capoeira nos festejos ao Senhor do Bonfim é significativa, pois existe o clamor popular muito forte de reverenciar Oxalá – deus da criação do universo e das coisas.

A fotografia abaixo ilumina elementos importantes que devem ser considerados. Além dos instrumentos conhecidos que compõem a roda de capoeira, aí aparece um sujeito segurando uma garrafa, como se estivesse utilizando um agogô; crianças, capoeiristas e espectador compõem o cenário da roda. Para o fotógrafo “*Também dansas mui ligeiras, Sambas, cocos e capoeiras, São dansadas com fervor, Pelo negro satisfeito, cheio de manha e de jeito, Em honra do Salvador!*”<sup>110</sup>.

108 *Idem*, p. 6.

109 GAUTHEROT, Marcel. *Bahia: Rio São Francisco, Recôncavo e Salvador. Fotografia de Marcel Gauterot.*; introdução e notas de Lélia Coelho Frota. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. p. 38

110 *Crédito da fotografia COSTA, Welson Americano. Cidade do Salvador: terra do meu coração. Salvador: Tipografia Beneditina, 1953. p. 181, 183.*



*(Jogo da Capoeira em frente da Igreja do Bonfim<sup>111</sup>)*

A foto em destaque, flagra o momento em que um capoeirista projeta o seu oponente-parceiro por cima dele, lembrando os movimentos denominados pelo Mestre Bimba como cintura desprezada. Não sabemos, ao certo, se os capoeiristas presentes na fotografia são alunos do Mestre Bimba. O importante é ressaltar a utilização dos movimentos de projeções durante os jogos nos festejos populares, ou seja, não somente demonstrados nas festas e nos exames de formatura do Mestre Bimba, mas, também, nas ruas durante as festas de largo, nas domingueiras. Aliás, no vídeo-documentário de Alceu Myenarde, aparece o Mestre João Pequeno realizando esse tipo de movimento.

Outra característica que devemos observar nesse movimento específico, além da visibilidade dos jogadores por realizarem movimentos considerados complexos chamando atenção do público, é a cumplicidade entre os jogadores, porque, para aquele que segura o seu oponente-parceiro e projeta-o por cima, a realização desse movimento só é possível com o impulso dado pelo projetado; portanto, ao contrário de que muitos pensam, nos considerados movimentos de “agarrões” (projeções), mais especificamente na cintura desprezada, quase sempre, existe uma certa cumplicidade de quem projeta o corpo do outro com o que se “deixa” ser projetado. Realizar esse tipo de movimento chama atenção de quem está assistindo à roda, é um movimento que requer do capoeirista, certa habilidade motora.

111 Crédito da fotografia COSTA, Welson Americano. *Cidade do Salvador: terra do meu coração*. Salvador: Tipografia Beneditina, 1953. p. 181.

Logo após a Festa do Bonfim, na madrugada do domingo para a segunda-feira, acontece a Festa da Ribeira, conhecida como segunda-feira gorda da Ribeira, de caráter totalmente profano, considerada uma prévia do carnaval da Bahia.

Waldeloir Rego se refere à presença da capoeira nas festas populares de Salvador e faz a seguinte consideração:

Em tudo era notada a presença do capoeira, mui especialmente nas festas populares, onde até hoje comparecem, embora totalmente diferentes de outrora. Em toda festa de largo, profana religiosa ou profano-religiosa, o capoeirista estava sempre dando o ar da sua graça. Suas festas mais preferidas eram as de Santa Bárbara no mercado do mesmo nome, na Baixa dos Sapateiros, festa da Conceição da Praia, cujo local de preferência era a Rampa do Mercado e adjacências; festa da Boa Viagem, festa do Bonfim, festa da Ribeira, festa da Barra, tão famosa e hoje totalmente extinta; do Rio Vermelho, Carnaval e muitas outras.

Não havia turisticamente organizada. Os capoeiras com alguns outros companheiros e discípulos rumavam para o local da festa, com seus instrumentos musicais, inclusive arma para o momento oportuno e lá, com amigos que encontravam, faziam a roda e brincavam o tempo que queriam.<sup>112</sup>

Rego comenta sobre uma época em que as festas não estavam turisticamente organizadas; no entanto, mesmo com o processo evolutivo de interferência do poder público nas festas populares, encontramos, nos dias atuais, movimentos de grupos, associações e academias de capoeira que colocam suas rodas de capoeira sem nenhum tipo de autorização prévia dos órgãos responsáveis pela organização do evento.

Parece-nos que é importante considerar os acontecimentos nas festas como situações intensas de prazer, de vitalidade e satisfação do povo baiano, que faz das festas populares territórios de continuidade, valorização e recriação da cultura baiana. Portanto, estamos de acordo com Risério ao tratar da natureza festiva da vida baiana:

112 REGO, Waldeloir. *Capoeira Angola: ensaio sócio- etnográfico*. Salvador BA: Itapuã, 1968. p. 37.

nunca se deixou conter dentro dos limites das festas oficiais, patrocinadas pelo poder laico ou religioso. Na verdade, as festas oficiais é que primaram sempre por uma espécie de transbordamento, com a massa da população prolongando a celebração em que ela podia se entregar, sem maiores inibições aos jogos do prazer. Prazer de falar, de cantar, de dançar, de se embriagar, se abraçar, se tocar<sup>113</sup>.

Não há nada mais contestador aos ditos bons costumes de se apresentar, de falar, de cumprimentar e de ser que as bagunças vivenciadas pelas práticas corporais na festividade, com o corpo da roda de samba e de capoeira manifestando contra-poderes e colocando outro sistema e enunciados, cuja microfísica do desejo se dá no afloramento da sensualidade, da “esculhambação” e da espontaneidade.

As rodas de capoeira, nas festas populares, eram prolongamentos das experiências durante as domingueiras, pois não ocorrera uma interrupção dessas práticas. Elas vão sendo constantemente re-atualizadas em outros territórios, com nuances diferentes. Os capoeiristas organizavam a brincadeira em diferentes lugares: na Rampa do Mercado, no Cais do Porto, no Terreiro de Jesus, na Praça da Sé, na feira e nos bairros mais afastados do centro da cidade. Rego, ao se reportar ao tempo da capoeira que acontecia nas ruas e nos logradouros, diz: “antigamente havia capoeira, onde havia uma quitanda ou uma venda de cachaça, com um largo bem em frente, propício ao jogo. Aí, aos domingos, feriados e dias santos, ou após o trabalho se reuniam os capoeiristas mais famosos para tagarelarem, beberem e jogarem capoeira.”<sup>114</sup>

O cenário descrito por Rego nos remete a lugares onde os trabalhadores se reuniam para descontrair após o trabalho ou até mesmo durante o tempo do trabalho. As quitandas, os botecos e os bares eram pontos de sociabilidade que os capoeiristas possuíam para usufruir de práticas que transformavam a sua condição de explorado em sujeito produtor de cultura, mesmo que eles não tivessem essa consciência. Para ampliar nossa análise, valemo-nos do comentário de Abreu:

Naquele tempo (hoje ainda), nos bairros populares, a quitanda, o boteco, a venda, a bodega, esses botecos, pela rotina de suas funcionalidades, se constituíam para a comunidade dos bairros em pontos de animação da sociabilidade. Principalmente nos fins de semana, de forma especial aos domingos, quando se dava, em razão de folga, maior convergência de fregueses... “Para os fins de semana, os donos dos botecos preparavam um cardápio reforçado (sarapatel, mocotó, feijoada, rabada, moqueca, dobradinha, etc.) e, por ser do seu interesse, deixavam o samba, serestas e capoeira acontecer no ambiente, pagando com bebidas seus praticantes<sup>115</sup>.

113 RISÉRIO, Antônio. *Uma história da cidade da Bahia. Rio de Janeiro. VERSAL, 2004. p.172*

114 REGO, Waldeloir. *Capoeira Angola: ensaio sócio – etnográfico. Salvador BA: Itapuã, 1968. p. 35-36*

115 ABREU, Frederico José de. *Entrevista realizada no Instituto Mauá, Centro Histórico de Salvador, Salvador, BA 25 março de*

No domingo e nos feriados, o samba, a capoeira, a dança, o brincar e disputar o mulhero são os afazeres que intensificam as práticas de lazer nos bairros mais afastados. Dependendo da comunicação (“boca pequena”<sup>116</sup>), da forma de avisar os camaradas, esses encontros aglutinavam uma quantidade significativa de pessoas a fim de se divertir, estratégia sábia de promover a diversão, tendo direito a beber cachaça com pouco dinheiro, com custo baixo.

## 1.5. A GEOGRAFIA DAS RODAS DE CAPOEIRA NA CIDADE: LUGARES DE PRODUÇÃO CULTURAL

Nos anos quarenta com a mudança do cenário social das rodas de capoeira na cidade de Salvador, emergiram lugares com intensas relações de poderes, cujas situações se constituíam através de alianças, entre os produtores culturais, oriundos da classe subalterna com os novos aprendizes da classe média e da elite da sociedade. Mas, a partir dos anos sessenta com o advento da indústria do turismo e do processo de esportivização, a capoeira, além de a capoeira mudar a sua fisionomia, vão surgir novos campos de visibilidade.

No entanto, é importante considerar que, mesmo com as forças hegemônicas de poder, as práticas corporais da capoeira, tanto Angola como Regional, instituíram, também, outras linhas de fuga. A realização das rodas estava entrecruzada com os mais diversos significados.

As rodas ocorriam em lugares distintos, com características diferenciadas. O *lugar*<sup>117</sup> da roda era estabelecido em função de inúmeros fatores: nas festas populares de largos; nas domingueiras; nas “academias” de capoeira, nos bairros mais afastados do centro e nos mais diversos eventos ocorridos na cidade.

O local da roda representava o momento de conflito e cooperação entre os participantes, e esse era o lugar onde as práticas corporais refletiam as experiências históricas que cada mestre trazia. Portanto, a partir do estudo do lugar das rodas, podemos entender a dinâmica dos conflitos culturais e a movimentação da capoeira entre os estilos Angola, Regional e a terceira via, seus discursos e suas práticas. O lugar das rodas de capoeira acaba sendo um local dinâmico e feroz onde as *culturas, dominada-resistência*, conseguiram (re)significar e recriar práticas e produzir seus conhecimentos. “É o lugar onde atua uma pluralidade incoerente (e muitas vezes contraditória) de suas determinações relacionais”<sup>118</sup>.

116 Tipo de gíria popular que se refere a falar de alguém, ou convidar alguém para uma festa.

117 O lugar é o quadro de uma referência pragmática ao mundo, do qual lhe vêm solicitações e ordens precisas de ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis, através de ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações da espontaneidade e da criatividade. SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo: razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1997. p. 258.

118 CERTAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis RJ: VOZES, 1994. p. 38

Considera-se a roda de capoeira um dispositivo de pesquisa que permite a transferência ou tradução dos problemas formulados; trata-se do lugar percorrido por acelerações e desacelerações, por encontros e desencontros, onde os conceitos culturais são criados, reformulados, destruídos e organizados em redes de solidariedade da roda.

Assim, a roda é um *ritornelo*, um campo energético circular, infinito, marcador de “identidade” com suas respectivas representações simbólicas; mas sabemos, também, que esses investimentos territoriais nunca se realizam completa e definitivamente, pois a abertura para o estranho e para o outro, a exterioridade, pertence ao próprio processo de se criar novas identidades do sujeito capoeirista.

A forma circular em espiral da roda que desterritorializa inventa linhas de fuga, pega o estranho e o internaliza ou se projeta para fora. Assim, são interligados o *acerto* e a *interpelação* na cultura oral, ou melhor, na potência oral de se produzir conhecimentos. Essas interpelações acontecem por duas vias, ao manter sempre, na busca do consenso, a disjunção das linhas percorridas por cada um, ou seja, faz-se a síntese de maneira disjuntiva e não-conjuntiva, sendo preservada a heterogeneidade.

Os dois agenciamentos, corporais e incorporais, de corpos e de enunciados, “as duplagens”, interferem um no outro. As expressões modificam os corpos e as paixões, enquanto esses geram formas novas de expressão. Assim, torna-se a roda uma agência “de troca de experiências gestuais dançáveis ou “espirituais”, ou ainda uma “micropolítica do desejo”, com potentes efeitos na transformação da realidade, criando os confetos práticos, ou melhor, confetos abstratos que, precisamente por serem geralmente supercontextualizados, afetam diretamente os contextos de inserção das práticas sociais, os agenciamentos maquínicos de corpos.

Na roda, os corpos são transformados e induzem transformações nos seus ambientes. Além disso, criam um corpo coletivo desterritorializado, que anda, nada e voa *entre* os contextos, *entre* os tempos e os espaços onde temos nossas plurais reservas de marcas e signos, que tecem, tal a aranha ou abelha rainha das paixões e razões, o corpo-capoeirano.

Para retratar a roda de capoeira nos múltiplos lugares, contamos com informações diversas. O contexto cultural em que a roda se configurava repercutia na sua produção material e imaterial; sendo assim, não dá para arquitetar um modelo rigoroso e rígido dessas rodas, mas, sim, suas nuances, suas marcas históricas reconhecidas como os lugares de encontro para a tão simplesmente vadiação, cheia de especificidades e flexibilidades.

Na passagem do espaço da rua para as academias, mudam-se as formas de organização da capoeira: surgem “novos” processos educativos de transmissão dos saberes capoeirísticos, criam-se os estatutos e regulamentos das academias. Enfim, como diria Foucault, nota-se a “vontade de saber” tendo em vista a acumulação de produções que tentam compreender a capoeira, seja como elemento da cultura popular pelos folcloristas, seja pelo movimento da edu-

cação física através das práticas de ginástica. É evidente que esse processo não ocorre de uma só vez, de um único jato, mas, em fluxos que vão se expandindo com a modernização da cidade.

Baseados nas informações, organizamos um quadro para termos uma idéia das academias ou centros que surgiram em consequência desse processo histórico na prática da capoeira.

Nome da academia ou centro: - Nome do mestre responsável	Local	Horário de funcionamento	Fonte
Centro de cultura Física Regional – Luta Regional Baiana. Mestre Bimba	No engenho velho de Brotas. O nome da academia era “Clube União em Apuros” Roça do Lobo, rua do bananal, n 4 Tororó..” No entanto, os lugares que ficaram mais conhecidos foram: No Nordeste da Amarilina numa rua denominada Sítio Caroano e no Pelourinho no Marcial de cima.		Itapoam, p. 17 Itapoam, p. 21
Centro Esportivo de Capoeira Angola –Mestre Bimba	“No largo do Pelourinho, 19” – atualmente local do restaurante do SENAC	“às Terças, Quintas, Sextas-feiras às 19 horas e aos domingos as 15 horas. A sede da academia do Mestre Pastinha é um salão amplo de um casarão antigo...”	Waldeloir Rego, 1958, p. 287
Academia Baiana de Capoeira Angola - Mestre Gato José Gabriel Góes,	“... rua christiami Ottami, antigo Mirante do Calabar” 1968, p. 288. “rua da Palmeiras, 7 engenho velho da Federação	Terças e quintas, das 20 às 22 horas e aos domingos das 9 às 12 horas Domingo de 16 às 18 horas	Waldeloir Rego,  R e v i s t a VIVERBAHIA, nº 13, 1973
Academia de Capoeira Angola São Jorge dos Irmãos Unidos – Mestre Caiçara – Antonio da Conceição Morais	“... rua coronel Tupi Caldas, 84, liberdade		
Grupo de Capoeira do Bário de Pernambuco – Mestre Arnol Conceição	Rua Tomaz Gonzaga, s/n Pernambuco	“ Não obstante Ter sede em recinto fechado, suas exibições são aos domingos, no terreiro em frente, ao ar livre.” 1968, p. 288	
O Centro de Representação da Capoeira Regional – Mestre Augusto de São Pedro	Rua Fernão de Magalhães, 71, chame-chame / Quinta da Barra	“Exibições às Terças e quintas das 19 às 22 horas e aos domingos das 15 às 18 horas.” 1968, p. 288	
A capoeira de São Gonçalo – Mestre Bigodinho Francisco de Assis	Rua Rodrigues Ferreira, 226, Federação.		Waldeloir Rego  Calendário da Capoeira.
Escola Nossa Senhora de Santana/ Curso de Capoeira Regional	Rua Guiri-Guiri, 85, bairro Cosme de Farias 1968, p. 289		
Centro Esportivo de Capoeira Angola Dois de Julho – Mestre Cobrinha Verde – Rafael Alves França	“Alto da Santa Cruz (casa Brito) s/n no Nordeste da Amaralina” 1968, p. 289	“Terças, quintas e sextas às 20 horas e aos Domingos às 8:30 horas.”	Waldeloir Rego  Calendário da Capoeira.

Centro de Instrução SENA VOX/ capoeira – Carlos Sena	Avenida 7 de setembro, 2, Edifício Sulacap, sala 207.		
Academia de Capoeira Cinco Estrela – Mestre Bobó Milton Santos	No dique do Tororó, na localidade do dique pequeno		Calendário da Capoeira.
“Fundou o I Centro de Capoeira Angola do Estado da Bahia...” “ Com Livino fundou também, o Centro de Capoeira Angola Conceição da Praia” – Mestre Noronha - Daniel Coutinho	Ladeira da Pedra, Gengibirra na Liberdade		Calendário da Capoeira
Barracão do Mestre Waldemar da Pero Vaz- Waldemar Rodrigues da Paixão.			

*Quadro 1 – Localização das Academias de Capoeira em Salvador, Ba*

Os centros funcionavam como verdadeiras escolas de capoeira, locais onde as práticas discursivas anunciavam: a continuidade dos valores tradicionais da capoeira de antigamente, lutava pelo o reconhecimento do poder público perante a sociedade e cada escola criava novas formas de organização e de incorporação dos processos hierárquicos nas práticas ritualísticas do jogo da capoeira.

As academias e/ou centros exerciam um importante papel social, seja na geração de um “novo” trabalho (emprego e renda), seja na ampliação de novos adeptos oriundos da classe média e alta da sociedade baiana bem como a expansão da capoeira para outros locais da cidade.

Essa “nova” elaboração da capoeira vai potencializar o processo de exportação da capoeira baiana para os outros estados e para os outros países. Isso não quer dizer que, nos outros estados, não houvesse capoeira; no entanto, é oportuno afirmar como a capoeira baiana consegue projetar-se e difundir essa prática para o Brasil e para o mundo.

Dessa maneira, essas primeiras formas de organização da capoeira vão possibilitar, aos novos capoeiristas, caminhos e pistas para a sua popularização na Bahia, no Brasil e no mundo. Nesse dinamismo, a capoeira, por um lado, se expande criando novas divisas e conquista financeira, mas, por outro lado, o seu crescimento acaba atropelando as práticas antigas e os próprios ícones da cultura que são os velhos mestres.

Os centros de capoeira cada vez mais eram visitados e ao mesmo tempo em que eram convidados para realizar demonstrações nas praças públicas, nos diversos eventos, nas festas populares, e, às vezes, em outros estados e em outros países. Com toda essa efervescência, aumenta o número de praticantes motivados pelo “destaque” com que a capoeira vinha se projetando.

## 1.6. “LÊ, LÊ, LÊ, Ô, Ô, Ô, A TURMA DE BIMBA CHEGOU”: O SÍTIO CAROANO

(Mestre Bimba aplicando a meia-lua em Vermelho 27)

São inúmeras as publicações sobre a obra e história de vida do Mestre Bimba. Trabalho de doutoramento: “Capoeira Regional: A escola do mestre Bimba”, de Hélio Bastos Carneiro Campos; livros publicados: “Capoeira – a luta regional baiana”, de Jair Moura; “A saga do mestre Bimba”, de Raimundo César Alves de Almeida; “Bimba é Bamba: a capoeira no ringue”, de Frederico José de Abreu; “Mestre Bimba: Corpo de Mandinga”, de Muniz Sodré e tantos outros.

Os discursos sobre a obra do Mestre Bimba são diversos, significativos e polêmicos. Não há intenção, aqui, de retomar elementos conhecidos na memória escrita da capoeira; a preocupação é trazer à tona a imagem do Bimba enquanto agente social na comunidade do Nordeste de Amaralina onde ocorriam as apresentações de capoeira, ora como momento ritualístico da capoeira criada pelo mestre, ora como espetáculo para o público em geral.

Manoel dos Reis Machado, o Mestre Bimba (1899-1974), apelido que recebeu após o nascimento, em virtude de uma aposta feita entre sua mãe e a parteira. A parteira tinha dito, antes do parto, que seria menino, então ela brincou mostrando, olhe a Bimba dele. Daí por diante, ficou batizado com Bimba. Os primeiros passos na capoeira se deram por intermédio de um africano, Betinho, capitão da Companhia Baiana de Navegação e trabalhou como estivador.

Mestre Bimba, descontente com a capoeira praticada na época, cria um sistema de práticas corporais baseado na antiga capoeira e no batuque, luta que aprendeu com seu pai. Inicialmente, foi chamada de luta regional baiana, pois ele queria revigorar o aspecto da luta e do combate na capoeira, mas, com o passar do tempo e com os próprios processos de transformação, passou a ser chamada de Capoeira Regional Baiana.

É importante considerar a figura do Mestre Bimba, do mesmo modo que a do Mestre Pastinha, como uma instituição de ensino. Os percussores da passagem de uma prática criminal para os estabelecimentos de ensino (os centros de capoeira). O Mestre Bimba é o pioneiro e, logo em seguida, vem o Mestre Pastinha. Vale a pena destacar que o Mestre, inicialmente, consegue o apoio das diversas classes sociais e, com o passar do tempo, o Mestre juntamente com os seus alunos organizam toda a concepção filosófica e técnica da Capoeira Regional.



(Mestre Bimba ensinando a ginga ao seu aluno Fabrício <sup>119</sup>)

A Capoeira Regional, nos anos sessenta, já se encontrava organizada, e ocorriam vários rituais de passagens criados pelo Mestre Bimba que eram vivenciados por seus alunos. Mestre Xaréu, destacou os seguintes: *o exame de admissão*<sup>120</sup>, *o ensinamento da ginga pelas mãos* (ver a fotografia acima), *o padrinho que ensina a seqüência de ensino*<sup>121</sup> ao mais novo, a *hora de cair no aço*<sup>122</sup> (entrar na roda) e o *esquenta banho*<sup>123</sup>. Todos esses dispositivos pedagógicos

119 Crédito da fotografia Mestre Acordeon, retirada da sua página na Internet.

120 Segundo Mestre Xaréu “Mestre Bimba costumava fazer exames de admissão que constava do deslocamento para trás que, nós chamamos na Educação Física de ponte e da queda de rim para lado, para outro e bater os calcanhares naquela posição de queda de rim, a cocorinha e o aú, basicamente, eram as principais formas de Mestre Bimba avaliar a gente. Ele nunca se explicou e nunca a gente perguntou por que ele fazia exatamente aqueles exercícios, mas ele simplesmente fazia. CAMPOS, Hélio José Bastos Carneiro. Mestre Xaréu. Entrevista realizada na Universidade Católica do Salvador em Pituaçu, Salvador, BA, 12 de junho de 2007.

121 Na mesma entrevista, Mestre Xaréu explicou que: “Mestre Bimba escalava uma pessoa, um aluno, ou seja, convida um aluno mais antigo para que esse aluno ensinasse ao aluno mais novo; a esse calouro, como ele gostava de chamar, a seqüência. Esse aluno ensinava ao calouro, etc., não tinha um tempo estipulado, acho que ia muito pela habilidade motora das pessoas, do desprendimento de cada um, do interesse de cada um e pela afinidade, inclusive por essa pessoa que estava ensinando a gente, um sistema com padrinho bastante interessante a respeito disso, dentro do processo de ensino-aprendizagem.” de mestre Bimba. Entrevista realizada na Universidade Católica do Salvador em Pituaçu, Salvador, BA, 12 de junho de 2007.

122 De acordo com o Mestre Nene, filho do Mestre Bimba, em entrevista concedida na Fundação Mestre Bimba, em 5/02/2008: “depois que o aluno aprendia a seqüência, que era uma seqüência só, dividida em oito partes, então, meu pai chama, chamava alguém, o mais velho, aluno formado pra batizar ele, pra cair no aço, então não era festa, não era nada, era um dia de aula comum”.

123 Para o Mestre Saci “o que era o esquenta-banho? No momento depois da aula, só havia um banheiro, a torneira era fininha, vinham 40 alunos para tomar banho e o mestre dizia: “fica aí esquentando o banho que um vai saindo e outro vai entrando”. Esse negócio de ficar esquentando o banho a receber o nome de esquenta-banho, era no esquenta-banho que a madeira deitava, você aprendia a atacar, defender, trocar pau. Os grandes capoeiristas que estavam ali... os jovens ficavam até com medo de entrar, mas havia os mais ousados que tinham vontade de aprender, caíam pra dentro, tomavam galopante, rasteira, cabeçada e se agarravam, iam pro chão e embolavam e o mestre ficava radiante porque ele gostava de ver aquilo, que era uma coisa dura, mas sincera. Ninguém batia no outro na “crocodila-

utilizados por Mestre Bimba davam à Capoeira Regional uma fisionomia própria, intensificando o processo de institucionalização da mesma e são frutos das experiências ocorridas no Terreiro de Jesus, na Rua da Laranjeira, nº 1, antigo Maciel de Cima.



(“Mestre Bimba, Itapoan, Canhão e Medicina. Rua sítio Caroano, na porta da academia do Mestre”<sup>124</sup>)

Mas era na comunidade da antiga Chapada, no Nordeste da Amaralina, que o Mestre Bimba fazia as ações sociais. Bairro de pessoas humildes, no qual a presença do poder público quase não existia, o Mestre agia como espécie de zelador, as pessoas se dirigiam ao Mestre para solucionar os problemas ocorridos na comunidade, as brigas e as confusões.

Mestre Nenel comentou que “*meu pai até injeção dava*”. O espírito de liderança do Mestre colocava-o numa posição de conciliador das atividades diárias entre os moradores do bairro. Aliás, em virtude da inoperância do Estado ao longo tempo, a região composta pelo Vale das Pedrinhas, Nordeste de Amaralina e Santa Cruz, é considerada, atualmente, como um local de conflito em virtude do alto índice de violência.

O Sítio Caroano, a casa da festa para a capoeira, além da sua residência, era local onde se realizavam as diversas atividades culturais. Nesse espaço ocorriam as apresentações festivas como o espetáculo para os turistas, os treinamentos de aperfeiçoamento para os alunos

*gem”, querendo machucar, etc. queria mostrar sua superioridade através da técnica, pela força bruta ninguém procurava vencer, porque senão eu seria todos os dias derrotado, eu tinha 55 kg naquela época, tinha Ailton Brabo, por exemplo, com 90 Kg., Filhote de Onça com 110, 120 Kg, Acordeon com 70 Kg. Então, era o mais leve. Por isso, a técnica prevalecia diante da força bruta, foi sempre uma técnica da academia do Mestre Bimba. JESUS, Josevaldo Lima de. Mestre Saci. Entrevista realizada na Universidade Católica do Salvador, Salvador, BA, 13 de dezembro de 2007.*

124 ALMEIDA, Raimundo César Alves. *Asaga do Mestre Bimba. Salvador: Ginga Associação de Capoeira, 1994, p. 176.*

mais velhos, a cerimônia de batizado, o curso de especialização, a feijoada, entre outras. Mestre Nene, filho do Mestre, relatou sobre as atividades realizadas pelo Mestre no sítio, onde a participação da comunidade era intensa, pois a área funcionava como alternativa de lazer, devido aos eventos realizados por Bimba, que acendia a fogueira no São João, e os festejos se arrastavam até o São Pedro:

A gente faz um evento, ainda até hoje no Nordeste que chama a fogueira de Bimba, porque era coisa que meu pai fazia, essa coisa de animação do Bairro ele liderava de alguma forma, ele participava. Toda época 28 pra 29 de junho, ele acendia a fogueira São Pedro e como ele era violeiro, sempre armava o samba de chula, pandeiro e viola, e animava todo mundo, os vizinhos invadiam lá em casa no terreiro da frente ali. Então, o samba corria. Então tinha muita coisa ligada à cultura não só da capoeira, as pessoas participavam que na maioria dos casos não eram nem as tijubinas dele que participavam, são pessoas vizinhas, pessoas que passavam lá na rua<sup>125</sup>.

Além do lado simbólico dos festejos juninos de São João e São Pedro, cuja tradição é marcada por ricas trocas de solidariedade, pois geralmente nas casas há sempre canjica, laranja, amendoim cozido, bolos, milho assado e licores, é costume as pessoas passarem de casa em casa para cumprimentar os vizinhos. A fogueira é o local onde as pessoas se reúnem para festejar, as crianças brincam com os fogos, há danças e as longas prosas.

Essas ações de não só intervir nos problemas diários, mas, também, de organizar os eventos festivos mostram, além do envolvimento do Mestre com os problemas da comunidade, o seu compromisso de querer melhorar a qualidade de vida das pessoas desse local. É evidente que a liderança de Bimba é fruto, também, da sua trajetória; ele já tinha o status de campeão, aquele que chegou a cumprimentar Getúlio Vargas exibindo a capoeira; no entanto, através das ações sócioeducativas na comunidade, Mestre Bimba extrapola o universo da capoeira e é, até hoje, lembrado pelos antigos moradores como uma pessoa indispensável.

Com a realização dos eventos de capoeira, aumentava o fluxo de pessoas circulando no bairro, os moradores se sentiam prestigiados com a presença de outras pessoas, muitas vezes de classe social mais alta. Por isso, no decorrer da entrevista, Mestre Nene privilegiou os aspectos referentes à atuação de Bimba na comunidade, comentando que *“os capoeiristas não têm idéia da importância de Bimba para a comunidade”*.

Uma das atividades que proporcionava a presença de turistas na comunidade, sem dúvida alguma, era a apresentação dos shows folclóricos, tanto que, na época, já havia os con-

125 MACHADO, Manoel Nascimento, Mestre Nene, Entrevista realizada na Fundação Mestre Bimba no Pelourinho, 5 de janeiro de 2008.

tratos firmados entre as empresas de turismo com o Mestre Bimba e seus alunos.

Nessas apresentações, não podemos destacar, apenas, a composição estética do espetáculo. Embora a motivação fosse a capoeira, ocorria a exibição de maculelê, do samba-de-roda, muito bem trabalhado por Mãe Alice (ver o filme *Dança de Guerra*) e as pastoras de Mestre Bimba que ficavam responsáveis pela dança do candomblé.

Os seus alunos, nas entrevistas, destacaram a forma como o Mestre Bimba coordenava as apresentações, ou seja, a sua capacidade de improvisação e de envolver o público nas suas explicações. *“Era uma verdadeira apoteose, uma festa, Mestre Bimba era um showman e ele dominava o palco como se fosse um Sílvio Santos, qualquer um desses apresentadores que fizeram “mil” cursos aí, mas o Mestre Bimba fazia aquilo naturalmente”*<sup>126</sup>.



*(Apresentação no Clube Português - Mestre Bimba em pé, no centro da foto, tocando berimbau, Brás e Amadeus tocando pandeiro no canto direito da foto - informações de Nalvinha, filha do mestre<sup>127</sup>)*

O domínio do palco era um recurso necessário para o desenvolvimento de uma atividade que se beneficiava economicamente com a presença do turista. Mestre Bimba já tinha experiência em lidar com as apresentações, pois, desde a década de cinquenta, era convidado para apresentar a capoeira nos mais diversos recintos. A segurança na condução do espetáculo facilitava o entendimento do público. A comunicação com o público facilitava a compreensão do espetáculo e era mais um dispositivo performático usado. Mestre Xaréu destacou-lhe a capacidade do mestre ao interagir com o público:

126 JESUS, Josevaldo Lima de. *Mestre Saci. Entrevista realizada na Universidade Católica do Salvador, Salvador, BA, 13 de dezembro de 2007.*

127 Crédito da imagem, Arquivo Municipal do Salvador, Gregório de Matos.

Vale a pena, talvez, destacar aí que Mestre Bimba era um grande comunicador, ele se comunicava de tal forma nessas apresentações que ele mantinha um ambiente muito alegre e cordial. Porque ele era capaz de fazer uma piada, como eu vi muitas vezes, para grupos de alemães, por exemplo, grupos de franceses e que ninguém estava entendendo nada de português e ele contava a piada e todo o mundo gostava, dava risada, etc., ao mesmo tempo em que ele mantinha certa distância ele criava um ambiente próximo a ele. Isso é uma coisa fantástica se a gente pensa de uma pessoa que não tem algo estudado<sup>128</sup>.

A astúcia do Mestre Bimba está presente durante o espetáculo ao se comunicar com a platéia sem dominar e sem falar o idioma do público presente; apenas através da mímica e de frases curtas, o Mestre envolvia os espectadores. Aprendeu lidar com o público estrangeiro que com suas câmeras fotográficas e de filmagem registravam a exuberância dos espetáculos.

O Sítio Caroano foi o local onde Mestre Bimba possibilitou a experimentação dos novos aparatos estéticos, ritualísticos e culturais da Capoeira Regional, como: a festa de formatura<sup>129</sup>, o curso de especialização<sup>130</sup>, a famosa feijoada e os shows folclóricos. Se, por um lado, o sítio se constituía enquanto espaço de aprendizado para os capoeiristas, por outro, os moradores se beneficiavam com o aumento do fluxo de pessoas naquela região.

Procuramos caminhar com as dicas dadas pelo Mestre Nene, mostrar a ação do Mestre frente à comunidade, um outro lado da história que ficou escondido até mesmo pelos seus alunos que revigoram, na sua memória, os efeitos mais técnicos e ritualísticos da capoeira.

No imaginário social dos capoeiras, a emblemática figura do Mestre Bimba foi construída pelas práticas discursivas. Havias aqueles que o reverenciavam por ter inovado a capoeira, conseguido aumentar o número de adeptos (independentemente da classe social) e por ocupar os espaços institucionais; outros consideravam o Mestre como o responsável pela descaracterização da capoeira, como aliado ao poder dominante.

Mestre Bimba disponibilizou as ferramentas necessárias para projetar a capoeira no Brasil, se por um lado a capoeira ocupou novos espaços no cenário social, divulgada em

128 CAMPOS, Hélio José Bastos Carneiro. *Mestre Xaréu. Entrevista realizada na Universidade Católica do Salvador em Pituaçu, Salvador, BA, 12 de junho de 2007.*

129 Mestre Itapoan esclarece que “para forma-se em Capoeira Regional, o aluno cursava nunca menos que seis meses. Bimba achava que com seis meses, um aluno considerado normal, com três aulas por semana estaria pronto para se formar. Dizia sempre que depois que o aluno se formava é que ia começar aprender a verdadeira capoeira: “Se ele se julgar o bom apenas com a Formatura está perdido”. O exame para a formatura era feito em quatro domingos seguidos no Nordeste da Amaralina, Academia do Mestre. Os alunos a serem examinados eram escolhidos por ele. Durante estes quatro dias. Os alunos tinham que fazer tudo aquilo que ele pedisse em termos de capoeira”. ALMEIDA, Raimundo César Alves. *A saga do Mestre Bimba. Salvador: Ginga Associação de Capoeira, 1994. p.67.*

130 Mestre Itapoan explica que o “Mestre ministrava o Curso de Especialização para alunos formados por ele. Este curso era secreto, só podiam participar das aulas os alunos Formados, matriculados para o mesmo. Tinha a duração de três meses, sendo dois na Academia (no Maciel) e um nas matas da Chapa do Rio Vermelho, onde aconteciam as “emboscadas” armadas pelo o Mestre para seus alunos. Uma verdadeira guerra, verdadeiro treinamento de guerrilha. Bimba colocava quatro a cinco alunos para pegar um de emboscada. O aluno que estivesse sozinho, tinha que lutar até quando pudesse e depois correr, saber correr, correr para o lado certo. ALMEIDA, Raimundo César Alves. *A saga do Mestre Bimba. Salvador: Ginga Associação de Capoeira, 1994. p. 73.*



um menino que era rival meu, então, nós entrávamos em luta, eu apanhava, levava a pior e na gamela de uma casa tinha um africano apreciando a minha luta, então, quando eu acaba de brigar .... meu filho vem cá, “você não pode brigar com aquele menino, aquele menino é mais ativo que você, você quer brigar com o menino na raça mas não pode, o tempo que você vai pra casa empinar a arraia, você vem aqui pra nós causar. Então aceitei o convite do velho aí chegava na capoeira ..... ginga pra qui, ginga pra lá, e cai, levanta, quando ele viu que eu estava em condições pra corresponder o menino “você já pode brigar com o menino”. Quando eu vinha a mãe dele via ..... gritava Honorato e vem seu camarada, o menino pufe, dentro de casa o menino pulava na rua parecendo satanás, ele aí tornou a insistir, passou a mão, eu sair de baixo, ele tornou a passar a mão mim, sai debaixo. “Ah você ta vivo em”, aí insistiu a terceira vez, aí eu rebati a mão dele .... recebeu caiu, a mãe dele “vez se você vai panhar vai ver apanhar agora”<sup>132</sup>.

A dificuldade enfrentada por ele, de ficar apanhando do seu rival, desperta o gosto pela arte da capoeira. Mestre Pastinha passa um período aprendendo a “arte marítima”, (esgrima, floreio e carabina) e desempenhando-se na música, dentre outras atividades. Ao retomar o contato com os antigos capoeiristas da época, foi convencido a assumir, definitivamente, o processo de continuidade da Capoeira Angola. A “nata dos capoeiristas” que freqüentavam o Gengibirra delegou a responsabilidade ao Mestre Pastinha. Amozinho, na época, o mestre responsável pelo gerenciamento da capoeira e Teotônio de Maré, que era muito amigo seu, convencem Pastinha a organizar a Capoeira Angola.

Então, Mestre Pastinha cria o Centro Esportivo de Capoeira Angola, que haveria de ser a continuidade do Centro Capoeira Angola Conceição da Praia. O novo centro, que funcionava no Largo do Pelourinho, número 19, primava pela formação de novos capoeiristas e por um “novo” ordenamento da prática cultural da capoeira. O propósito era aglutinar os capoeiras ao centro, servindo de pólo cultural da capoeira baiana, com o objetivo de valorização da Capoeira Angola perante a sociedade que, naquela época, associava a imagem do capoeirista a uma prática considerada coisa de vagabundo, malandro e desocupado.

Contudo, o que nos interessa saber é a dinâmica da escola, os contatos culturais de uma prática cultural, reelaborada pelo Mestre Pastinha, que tem significativos espíritos de ritualidade, em virtude da passagem da rua para espaços fechados diante da demanda do público turístico. Para tanto, vamos nos ater ao desenvolvimento das experiências realizadas na reabertura da academia, no número 51, primeiro andar, onde atualmente funciona a Fundação de Capoeira do Mestre Bimba.

132 Trecho da fala do Mestre Pastinha no filme *Mestre Pastinha: uma vida pela capoeira*.

Um episódio importante a ser destacado foi a perda do espaço do casarão 19, na Praça do Pelourinho, o que muitos dos seus alunos consideraram um golpe. A promessa era de reformar o local e, depois, retornariam as atividades da Capoeira do Mestre Pastinha, mas, em virtude de outras necessidades que os administradores da indústria do turismo colocavam como prioridade, o espaço foi cedido ao restaurante do SESC-SENAC, “*onde são servidos no seu restaurante 1.200 refeições diariamente num cardápio de “40” pratos e onde é realizado encantadores shows artísticos para os visitantes da Boa Terra*”<sup>133</sup>.

O Centro Esportivo de Capoeira Angola, que contribuiu para o processo de revitalização do Centro Histórico de Salvador, não teve prestígio político suficiente para permanecer naquele local, pois a academia, como as demais daquela localidade, era espaço de referências para a população baiana (trabalhadores, estudantes, pesquisadores, artistas e outros) e não se resumia, apenas, à atividade do turismo.



(“*Reunião realizada no Touring Club do Brasil (Salvador) com a finalidade de promover uma ação junto aos poderes públicos para doação de uma casa ao Mestre Pastinha. Participaram da mesma da esquerda para a direita Vasconcelos Maia, Carybé, José Berbert de Castro (A Tarde), o autor, Mestre Pastinha, Carlos Alberto Torres (Diário de Notícias), Jorge Amado e um assessor do autor, no T.C.B (1965)*”<sup>134</sup>).

A retirada da academia do Mestre Pastinha do antigo casarão, na Praça do Pelourinho, número 19, é um processo traumático, de muitas promessas e expectativas. O envolvimento de intelectuais em defesa do Mestre Pastinha foi de suma importância para a reativação do Centro, pois eles se aliaram à causa, tendo em vista o reconhecimento que tinham da relevância histórica e social do Mestre na constituição da cultura baiana. Num tom de muita admiração, Jorge Amado, fala, “*mas nós não devemos pensar Pastinha com Tristeza, devemos pensar Pastinha com alegria, porque ele representou alegria, ele representou a força do povo, a cora-*

133 COVELLO, Arnóbio. *Filosofia do turismo*. Salvador: Gráfica Trio, 1982. p.112.

134 COVELLO, Arnóbio. *Filosofia do turismo*. Salvador. Gráfica Trio, 1982. p.117.







(Gildo Alfinete, de camisa, e Roberto Satanás, sem camisa, apresentando um show folclórico<sup>140</sup>)

Na fotografia, fica evidente a presença do público, o olhar atento à demonstração dos movimentos. Mestre Pastinha se referia ao apresentar a sua arte, “*que já vem, entre os turistas de toda parte investigando a capoeira de olhos fito, e afirmo que não há véu; por ser em ação de demonstração; é perigosissimo e bem imprecionante*”<sup>141</sup>. É o alerta do Mestre para os curiosos de uma prática que, cada vez mais se expandia, cuja visibilidade aumentava perante a sociedade e, portanto, não precisava se esconder.

Voltando à imagem fotográfica, ela foca os dois jogadores no centro, um sem camisa e descalço e o outro, de camisa amarrada e descalço, embora, nas apresentações, houvesse uma mescla da indumentária tradicional usada como traje de gala, que era em amarelo e preto, as cores do glorioso Ypiranga, time do coração do mestre, com o uso de trajes mais coloridos. Com isso, ficar sem camisa afastava das apresentações os princípios formulados pelo Mestre que visavam o respeito ao ritual da capoeira, como, por exemplo, jogar de camisa por dentro da calça e calçado, dando um aspecto de seriedade.

140 Fotografia do acervo de Luís Vítor Castro Júnior, conseguida no jornal *A Tarde*.

141 DECÂNIO FILHO, Ângelo. *A herança de Pastinha*. Salvador, 1997. p. 68.

Os gestores dessas apresentações já tinham como referência outros modelos de apresentação que, nessa época, eram comuns, no entanto, eles dramatizavam, também, com diferentes elementos estéticos:

A gente falava sobre a capoeira desde o tempo da escravidão, fazia um show de maculelê, a perseguição que a polícia e a sociedade dava a capoeira, a cena do guarda era eu e Satanás, tinha uma cena de um o cara com a navalha, era Baraúna, Meio Quilo e Satanás também. [...] [...] samba duro, [...] [...] a gente misturava também com o pessoal de Pastinha [...] [...] Tom Zé esse compositor, foi aluno de Pastinha também, ele é o número 58, a gente fazia capoeira e música e era Tom que apresentava, também pra o Mestre Pastinha. Sabia? Moraes Moreira esse que você ver aí, ele tinha um grupo canto quatro, era a capoeira e música para não cansar muito o público<sup>142</sup>.

A linguagem teatral formatava as apresentações porque existiam cenas predeterminadas dos personagens que garantiam a comunicação do enredo. A inclusão da linguagem musical durante as apresentações, mesmo de vez e quando, dava um outro panorama à dimensão estética do espetáculo, extrapolando o contexto da roda em si. A ampliação desses novos elementos artísticos, além de evitar o “cansaço do público”, era mais um atrativo.

Ao lado das exibições teatrais de capoeira, ocorriam as apresentações comandadas pelo próprio Mestre Pastinha e Bola Sete frisou que *“de forma nenhuma nem pensar, descalço sem camisa de forma nenhuma”*. Para o Mestre as apresentações se pautavam no rigor do ritual da roda:

Normalmente as exibições, as demonstrações para o turista era dia de domingo, então, a partir das três horas começavam a chegar e enchiam a casa, geralmente enchia a casa da gente. E dona Nice ficava na porta cobrando os ingressos e a sala enchia de gente, então, tinha, primeiro Pastinha se pronunciava, fazia uma palestra ou quando não era ele que fazia a palestra era Valdomiro Malvadeza que era o contramestre de bateria, então Valdomiro também falava, às vezes, e depois da palestra do Mestre Pastinha, iniciava a roda, iniciava a roda de capoeira e depois da roda de capoeira tinha um samba de roda e viola, samba de Santo Amaro, e aí ele tinha um pessoal de Santo Amaro todo domingo, pessoal de samba da velha guarda que fazia o samba depois da capoeira. Então, ele tinha um cachezinho, tirava um dinheiro pra pagar a eles e depois eles retornavam, então, todo domingo era isso<sup>143</sup>.

142 COUTO, Gildo Lemos. *Mestre Gildo Alfinete. Entrevista realizada na sua residência, Salvador, BA, 13 de fevereiro de 2008.*

143 CRUZ, José Luiz Oliveira. *Mestre Bola Sete. Entrevista realizada na sua academia, no Forte da Capoeira, Largo de Santo Antônio Além do Carmo, Salvador, BA, 20 de dezembro de 2007.*

Nesse contexto, a imagem do Mestre é enaltecida como sujeito que detém os conhecimentos da filosofia da capoeira, porque, além de explicar os significados da Capoeira Angola, ele se preocupava em trazer à tona outros aspectos da cultura baiana. A performance do Mestre prendia a atenção do público. O convite ao “pessoal da velha guarda” para apresentar o samba-de-roda manifesta o reconhecimento do Mestre pelas manifestações populares que eram realizadas nas práticas corriqueiras das festas do recôncavo baiano.

O Mestre procurava não se afastar dos valores culturais que a Capoeira Angola vinha projetando enquanto prática cultural de resistência, fiel às tradições de matrizes africanas reelaboradas no Brasil, teve o cuidado ao apresentar a capoeira para o público e, mesmo com a ferocidade da indústria do turismo, ele não desfigurou os modelos estéticos da Capoeira Angola.

Importante saber que, no primeiro momento do Centro Esportivo de Capoeira Angola, toda a organização das apresentações eram de plena responsabilidade do Mestre, mas, com o passar do tempo, devido aos problemas de saúde, as responsabilidades ficaram a cargo de seus alunos.

Nas décadas de quarenta, cinquenta e sessenta, os dois mestres, Bimba e Pastinha, que se doaram para projetar a capoeira nos espaços institucionais da sociedade, eram as principais referências; na década de setenta, com as transformações do contexto social da época, os dois enfrentam a velhice passando por muita dificuldade. Os dois personagens que marcaram a história da Bahia não foram reconhecidos no momento em que mais precisavam.

Concluimos com duas falas do Mestre Pastinha, que sintetizam a sua ação enquanto educador e a preocupação com o desdobramento da arte-capoeira: “*Ninguém pode mostrar tudo o que tem. As entregas e revelações têm de ser feitas aos poucos. Isso serve na capoeira, na família, na vida. Há segredos que não podem ser revelados a todas as pessoas. Há momentos que não podem ser divididos com ninguém*”<sup>144</sup>. A outra passagem refere-se aos seus dois alunos, Mestre João Pequeno e João Grande:

Eles serão os grandes capoeiras do futuro e para isso trabalhei e lutei com eles. Serão Mestres mesmos, não professores de improviso como existem por aí e que só servem para destruir nossa tradição que é tão bela. A este dois rapazes ensinei tudo que sei, até mesmo o Pulo do Gato. Por isso tenho as maiores esperanças em seu futuro. Capoeira, as lutas, a dança, o gingado é toda a minha vida, é mais que amor, é minha razão de viver<sup>145</sup>.

144 Fala do Mestre Pastinha no livro de BOLA SETE, Mestre. *A Capoeira Angola na Bahia*. Pallas, Rio de Janeiro. 1997. p. 187.

145 Pastinha: *estão abusando da capoeira*. *Diário de Notícias*, Salvador, 3 out. 1970. Caderno 2, p. 1.



Além da atividade de Mestre de Capoeira, Canjiquinha foi sapateiro, entregador de marmita, trabalhou como mecanógrafo (funcionário da Prefeitura Municipal de Salvador). Teve contato com o futebol, tornou-se goleiro do glorioso Esporte Clube Ypiranga. Na música, foi cantor de bolero e, pelo seu jeito divertido, deve ter sido um grande dançarino, aquele de riscar o salão.

Após essa breve biografia, passemos para o palco do Belvedere da Sé, onde Canjiquinha conseguiu implementar todas as suas criações para a capoeira. Esse espaço geográfico, nos anos sessenta, já representava uma área de localização privilegiada em frente à Baía de Todos os Santos, no centro da cidade, local freqüentado pelos trabalhadores no final do expediente, estudantes, aposentados, para o bate-papo diário, ambulantes que esperavam a visita dos turistas; enfim, todo o fluxo de gente que utilizava aquela área para fazer compras, pois a Rua Chile, que liga a Praça da Sé à Avenida Sete e à Rua Carlos Gomes, apresenta, nesse período, um comércio com muita vitalidade. Embora essa excelente localização possibilitasse mais uma área de passeio para os turistas e de lazer para os moradores, os jornais sempre denunciavam o Belvedere da Sé como local de abandono, em estado e cujos equipamentos públicos não recebiam manutenção.



*(A estrutura arquitetônica do espaço para as apresentações de capoeira no Belvedere da Sé<sup>148</sup>)*

148 Fotografia de Fernando Goldgaber. Capoeira. Salvador: Itapuã, 1969.

Mestre Geni, aluno do Mestre Canjiquinha que participou intensamente das atividades do Belvedere, ao olhar as fotografias explicou, sobre a estrutura física do local que ficava embaixo da Superintendência de Turismo do Salvador (SUTURSA), “*aqui tinha uma “entradazinha” que passava esse “corredozinho” e tinha um L que era as arquibancadazinhas, tudo ficava aqui, era como se fosse um “ringuezinho” de madeira, um quadrado de madeira [...] [...] essa parte daqui, era parte onde ficava os capoeiristas sentados, tipo com um banquinho que a bateria era sentado*”<sup>149</sup>.



(O quadrado do centro e, logo atrás, o local da bateria<sup>150</sup>)

Nas imagens fotográficas, percebem-se, claramente, o cercado de madeira no qual os capoeiristas demonstravam suas habilidades, a arquibancada onde o público ficava para assistir às apresentações e o lugar da bateria. A estrutura arquitetônica do espaço, embora precária, permitia uma certa estruturação do local para colocar os participantes em lugares definidos, diferentemente das rodas nas ruas onde ocorre uma circulação mais livre das pessoas presentes no contexto da roda. Nessa fisionomia do espaço, a modelagem do local melhora a estruturação cênica do espetáculo para as apresentações de capoeira e dos shows folclóricos.

O barracão do Belvedere da Sé, ao contrário do Barracão do Mestre Waldemar, que tinha toda uma gestão de organização própria do mestre com os seus alunos, era uma iniciativa organizada, controlada e fiscalizada pelo poder público. Frente à admi-

149 Mestre Geni. Entrevista concedida no Palácio do Esporte, na sala da Confederação Baiana de Capoeira, no dia 13/de julho de/2006.

150 Fotografia de Fernando Goldgaber. Capoeira. Salvador: Itapuã, 1969.

nistração da entidade estava, no primeiro momento, o senhor Vasconcelos Maia, depois, Everal Marques Pedreira, que eram as pessoas responsáveis pela organização das atividades realizadas naquele local.

Através do convite de Guilherme Simões para trabalhar no Departamento de Turismo da Prefeitura, Canjiquinha fala: “*Aí me levou para o Departamento de turismo da prefeitura para me apresentar, fazer shows e ficar como funcionário de lá. Então: Vasconcelos Maia disse: Canjiquinha, você fica ensinando aqui. Daí eu abandonei a academia do mestre Pastinha*”<sup>151</sup>. Portanto, além das apresentações ocorriam também as aulas de capoeira.

A pauta das apresentações era preenchida com os espetáculos do Mestre Canjiquinha, todas as noites e, às vezes, ocorriam duas sessões, das 18:00 às 20:00 e das 20:00 às 22:00. Com o passar do tempo e com a construção do centro folclórico, o “espaço” passou a ser utilizado pelo Mestre Caiçara e Canjiquinha. A divisão dos dias na utilização do espaço trouxe desavença e discórdia entre os mestres. Afloradas as rivalidades, Waldeloir faz o seguinte comentário a respeito:

O salão de exibições patrocinado pelo órgão oficial do turismo do município de Salvador, de há muito tempo, vem sendo disputado pelos capoeiristas em virtude de um único fato que é o sócio-econômico. O capoeira ou as academias de capoeira se sentem promovidos em se exibirem diante de um presidente da república, embaixadores, ministro de Estado, nobreza, clero e burguesia, que pela Bahia passam, juntando a isso as vantagens econômicas que tiram não só do contrato que fazem com o referido órgão, para exibição e também do dinheiro que se colocava no chão, para ser apanhado com a boca, durante o jogo, em golpes espetaculares<sup>152</sup>.

Diante do relato, é importante considerar, além do benefício econômico como o próprio Canjiquinha conta: “*na praça quem ganhava mais dinheiro era eu. Naquele tempo, de 1955 até 1970, quem andava com mais dinheiro no bolso era eu. Às vezes eu enchia um saco lá*”<sup>153</sup>, o sentimento de se vangloriar por ter sido “escolhido” para realizar tais apresentações para as autoridades presentes na cidade fazia sentirem-se prestigiados, aumentando, cada vez mais, o acirramento e as vaidades entre os mestres.

Os “disse me disse” eram muitos, as desavenças entre os mestres eram constantes, principalmente entre ele e mestre Caiçara. Além das ofensas pessoais, às vezes, descambavam para o terreno da feitiçaria. As disputas pelos espetáculos, influenciavam a performance das apresentações, porque cada Mestre queria superar o outro. Canjiquinha comenta as estratégias utilizadas para garantir um público maior nas apresentações:

151 CANJIQUINHA. Washington Bruno da Silva. *Alegria da capoeira*. Salvador: A Rasteira, 1998. p. 59.

152 REGO, Waldeloir. *Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico*. Salvador: Itapuá, 1968. p. 38, 39.

153 CANJIQUINHA. Washington Bruno da Silva. *Alegria da capoeira*. Salvador: A Rasteira, 1998. p. 34.



discursiva, que “a capoeira é uma só”, para ele, o jogador deve jogar conforme o ritmo da música, ao tocar lento, o capoeirista deve jogar lento e, ao tocar rápido, ele deve jogar rápido. Ao investir nessa idéia, ele cria uma certa independência no desenvolvimento do seu trabalho, gozando de prestígio e fama na época.

Ele inventa vários mecanismos dentro da sua proposta de trabalho para se diferenciar dos outros mestres. Isso fica explícito quando Canjiquinha explica sobre a criação do muzenza<sup>156</sup> e do samango<sup>157</sup>:

Se o mestre Bimba criou a regional eu achei por bem criar a muzenza, o samango. Se toca diferente, se joga diferente. Isso passou na minha cabeça assim: cheguei no candomblé e ouvi tocando: é muzenza, é muzenza. Toquei no berimbau. Aí em disse: como é que vou jogar isso? Aí eu ficava treinando sozinho no espelho. Aí eu botava Manuel, o finado simpatia, Jerônimo treinando os movimentos. Vi que aquilo prestava. É a muzenza. O samango. Eu senti vontade de investir algum ritmo. Criei o samango. Aí eu treinei dançar de lado. O samango é muito violento, tem tesoura voadora, tem tudo. Na época, os outros mestres bateram o mite. Os novos não. Os novos gostavam. Inclusive, um aluno de Bimba fez isso em São Paulo. Os novos sempre apoiavam, porque sentiram que aquilo prestava, deixando o carrancismo dos velhos prá lá, eu coloquei o samba de angola na capoeira. porque eu saía em escola de samba, em cordão. Daí, eu peguei o berimbau, comecei a tocar, aí disse: este serve. Ai botei assim o toque samba de angola. Comecei a fazer samba de angola e fazer capoeira sambando<sup>158</sup>.

O relato do Mestre Canjiquinha mostra as inúmeras incursões realizadas no âmbito cultural da capoeira ao colocar novos elementos performáticos. Canjiquinha não queria reproduzir, fielmente, as formulações anteriores da capoeira, embora ele utilizasse vários desses elementos. No entanto, ele queria deixar sua marca, sua originalidade, sua singularidade no universo da capoeira cada vez mais diverso.

Nas apresentações, Canjiquinha não mostrava somente a capoeira; demonstrava um conjunto de manifestações populares que Mestre Geni descreve da seguinte maneira:

156 “(1) *Filho-de-santo em candomblés de nação angola*, (2) *Primeira dança pública dos recém-iniciados*” LOPEZ, Nei. *Dicionário Banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Oficina Gráfica da Imprensa da Cidade – Centro Cultural José Bonifácio. p.185.

157 “(1) *Preguiçoso e indolente*, (2) *Maltrapilho*, (3) *policia, tira*”. *Idem*, p.229

158 CANJIQUINHA, Washington Bruno da Silva. *Alegria da capoeira*. Salvador: A Rasteira, 1989. p. 40-41.

No começo somente Capoeira, apresentava capoeira. Depois então ele trouxe um dos filhos de *Popó* pra ir e esse filho de *Popó* ensinou Maculelê para gente, aí a gente passou a ter capoeira e Maculelê, depois o próprio *Canjiquinha* passou a nos ensinar puxada de rede. Daí o show dele passou a ter Capoeira, Maculelê e Puxada de rede. E depois *Djalma um que* foi presidente do *Gandhi* durante muitos anos. *Djalma* era cunhado de *Canjiquinha*, casado com a irmã de *Canjiquinha* que é, é Mãe de Santo, passou a botar também a parte de dança Africana que não é bem o Candomblé que você apresenta os Orixás, cadê seus Orixás? Mais não é o Candomblé, e passou a ter isso. Então o show de *Canjiquinha*, pelo menos assim, naquela época, foi o primeiro Mestre que eu vi montar um show folclórico completo<sup>159</sup>.

Aos poucos, o Mestre reunia as diversas práticas culturais num único show. O “mérito” do Mestre *Canjiquinha* estava em facilitar o acesso do público turístico para assistir a um espetáculo que procurava dramatizar as manifestações populares do povo baiano. A performance no show deveria atender a uma certa fidedignidade aos cultos religiosos africanos, às práticas trabalhistas da puxada de rede do xaréu e ao maculelê. Não é à toa que o Mestre vai convidar pessoas diretamente ligadas a essas manifestações para aperfeiçoar cada vez mais as apresentações.

A perspicácia do Mestre *Canjiquinha* nos espetáculos não estava simplesmente na incorporação desses elementos nas apresentações, pois nos parece que já era uma tônica dos shows pára - folclóricos, cuja exibição se fazia nos palcos, tendo como pioneiro o Grupo *Vivabáhia*, sob a coordenação da professora *Emília Biancardi*. A astúcia dele foi de incorporar, ao espetáculo, “*fleche*” representando as situações vividas na festa de largo, as brigas, confusões, aquilo que chamou de “festa de arromba”:

Ele também criou a Festa de Arromba porque ele dizia que naquele tempo, porque *festa de largo* se brigava muito, e felizmente acabaram as brigas e tem mais violência e violência por quê? Porque se usa muita arma, se tem muita morte. Naquele tempo não tinha muita morte, mais tinha “pancadaria”. Não somente nas rodas, depois, depois da roda... agora dentro da roda como hoje, mais depois da roda tinha um desentendimento, o capoeirista tomando cerveja brigava com outra pessoa. O capoeirista se dava bem, o capoeirista tinha fama de “brigão” e gostava de mostrar que era “valentão” (...) (...) Então depois da capoeira eu trabalhei aquelas brigas, essa festa, chamava *festa de arromba* onde *Canjiquinha* botava uma turma de capoeirista de um lado, outra turma de capoeirista do outro e simulava uma briga todo mundo brigava com todo mundo, certo?! Aí você tava...

159 Mestre Geni. Entrevista concedida, no Palácio do Esporte, na sala da Confederação Baiana de Capoeira, 13 de julho de 2006.

Era uma briga simulada que também ninguém se machucava, mas por exemplo: Eu tava com você, e ia lhe dar um golpe e daqui a pouco outro vinha por trás e me dava uma rasteira, outro já me dava uma Benção e eu caía lá, aí quando eu caía assim o outro vinha olhar o que é que eu tinha quando eu levantava. Era mesmo uma festa que o pessoal adorava e o turista aplaudia. Isso era a *feita de arromba*, foi uma coisa que ele criou, certo?<sup>160</sup>

A “*feita de arromba*” criada por Canjiquinha diferenciava-se das outras apresentações que ocorriam na época, pois não fixava, exclusivamente, o elemento da roda de capoeira. A arte de dramatizar era um recurso imprescindível para representar mais fielmente as confusões nas festas de largo e nos bares. A teatralidade do grupo estava em garantir não só o lado alegre das festas populares, mas, também, o momento mais tenso de conflito entre os participantes. O estereótipo do valentão valorizado nas apresentações viabilizava a interdiscursividade daquele sujeito capoeirista capaz de fazer e acontecer. Os seus alunos, além de capoeiristas-jogador assumem o papel de capoeiristas-ator, responsável por representar um papel definido pela configuração da peça.

Mestre Lua Rasta, ex-aluno, se refere ao Mestre Canjiquinha como um grande incentivador, participou também das apresentações juntamente com Geni, Vítor Careca, Burro Inchado, Antônio Diabo, Manuel Santo Preto, Lucídio, Fumanxú e outros. Acredita-se que esse lado performático e artístico da capoeira do Mestre Lua se deu, e muito, devido ao contato com o Mestre. Sobre as apresentações, Lua diz o seguinte:

tinha capoeira, tinha maculelê, tinha “samba de roda”, “puxada de rede”, as invenções dele também de *feita de arromba*, samango, teatro doido que ele fazia também e era isso. Imitava gringo, imitava travesti, então, era uma coisa mais completa a nível da cultura popular, não era só capoeira. Samba de roda, não era batuque porque, na época a gente não sacava essa coisa de batuque mas, tinha uma “*feita de arromba*” que ninguém era de ninguém, numa hora, num momento talvez, [...] [...] O Canjiquinha fazia a “*feita de arromba*” que botava num salão. Ele dizia que era uma festa de “largo”, que tinha que aprender também quando tivesse uma confusão numa festa de “largo”, a gente teria que se defender, porque numa festa de “largo” você não tem... ninguém é de ninguém, cada um por si...<sup>161</sup>

O espetáculo propiciado por Canjiquinha, além de representar os elementos estéticos da cultura baiana, o “teatro doido”, por exemplo, enfocava a representação do que o Mestre tinha de serem os estrangeiros e os travestis, num tom humorístico, os atores-capoeira encenavam outras personagens diferentes daquelas instituídas historicamente na capoeira do sujeito

160 Mestre Geni. Entrevista concedida, no Palácio do Esporte, na sala da Confederação Baiana de Capoeira, 13 de julho de 2006.

161 Mestre Lua. Entrevista realizada no seu Atelier Percussivo no Centro Histórico de Salvador, em 4 de outubro de 2004.

valentão, do mestre mandingueiro e do capoeirista malandro. O esforço na interpretação do espetáculo exigia do mesmo determinadas habilidades (impostação de voz, mímica e imitação do personagem) para impressionar o público. Não bastava só saber jogar capoeira, era necessário desenvolver outras habilidades que ultrapassassem os movimentos técnicos da capoeira.

Mestre Canjiquinha ficou conhecido no âmbito da capoeira como o Mestre que fazia de tudo nas apresentações, e muitos não lhe dão o devido prestígio por achar que ele fazia várias inovações e não estava preocupado com a “preservação” dos valores culturais da capoeira. Contudo, é importante frisar que Mestre Canjiquinha vai ser o protagonista de um discurso, atualmente bastante utilizado por muitos professores e mestres de capoeiras no mundo inteiro, de que é “a capoeira é uma só”, “aqui jogamos as duas, Angola e Regional”, “você aprende a jogar em cima e em baixo”. Assim, muitos procuram tirar as vantagens e os benefícios que esse discurso tem.

O modelo de capoeira na concepção de shows folclóricos “vingou”, ainda está presente nos dias atuais, pois existem grupos que assumem, publicamente, essa faceta do espetáculo como alternativa financeira e como manutenção de uma tradição criada a partir da década de sessenta; no entanto, atualmente, são outras ramificações profissionais juntamente com a capoeira que os potencializam para abarcar uma outra fatia do mercado internacional. O modelo vigente é o empresarial, e a marca do Grupo serve de “franchise” para ser consumida por todo o mundo.

## 1.9. A ESPORTIVIZAÇÃO E A CAPOEIRA

A primeira iniciativa de sistematização do método de ginástica brasileira foi o guia de Capoeira ou Ginástica Brasileira, no ano de 1907, cujo autor identificava-se pelas iniciais de O D C. Seu seguidor foi Aníbal Burlarmaqui, que retomou, em 1928, com seu trabalho Ginástica Nacional (Capoeiragem) Metodizada e Regrada, a tentativa de fazer da capoeira a ginástica nacional. Contudo, foi o professor Inezil Pena Marinho o grande organizador, com sua obra Subsídios para o Estudo da Metodologia da Capoeira do Treinamento da Capoeiragem, cujo objetivo era transformar a capoeira em uma prática esportiva para afirmar um projeto de sociedade que utilizava os elementos da cultura popular na constituição de uma identidade voltada para os mecanismos políticos do nacionalismo através do patriotismo.

Um outro fenômeno hegemônico que vai se articular com a indústria do turismo é a “esportivização” da capoeira. Inspirada no ideário político: “Brasil, ame-o ou deixe-o”, o esporte foi utilizado para veicular um discurso capaz de conduzir a juventude a não se envolver nos problemas políticos que o país enfrentava com a ditadura militar.

Nas primeiras décadas do século passado, mais aproximadamente a partir de 1930, com o Estado Novo, o Brasil erguia-se em um ideário de modernização e industrialização. No mo-

mento, havia a pretensão das elites brasileiras, de formar um “homem forte”, capaz de suportar o combate, a luta e evitar os vícios que deterioravam a saúde do corpo. A ginástica, o desporto e todas as práticas corporais serviam como mecanismo de veiculação para tal ideologia.

Paralelas ao processo de importação dos métodos ginásticos oriundos dos países europeus que já circulavam nas instituições escolares, já existiam iniciativas, cujo objetivo era criar um método de ginástica genuinamente brasileira.

Na cidade de Salvador, o fenômeno da esportivização da capoeira vai tomar fôlego nas décadas de sessenta e setenta, quando, tendo como protagonista o Mestre Carlos Senna, começam as competições com a presença de agremiações exclusivamente do âmbito da capoeira, mudam-se totalmente as formas de procedimentos, criam-se regulamento, organizam-se campeonatos e constituem-se entidades responsáveis pelo gerenciamento dessa “nova” modalidade esportiva, organizam-se campeonatos com regras definidas na busca do padrão de um atleta, ao invés do capoeirista, e a medalha, é a forma de premiação pelos resultados obtidos. Dessa forma, surge a veiculação de um “novo” paradigma alicerçado na eficácia e no rendimento.

No capítulo II - Desportividade, no seu art. 4 - *“A Confederação Brasileira de Pugilismo, por si e por intermédio de seus Filiados, exige dos capoeiristas uma capoeira limpa e cavalheira, com a observância irrestrita de todas as suas leis e regulamentos, no sentido de evitar-se, com a máxima precaução, as lesões ocasionadas por infração desses dispositivos legais”*<sup>162</sup>. O gerenciamento da capoeira enquanto modalidade desportiva preocupava-se, apenas, com a competição em si. A exigência de uma capoeira limpa e cavalheira retrata o sentimento de que os competidores deveriam agir de acordo com o regulamento e não poderiam, em hipótese alguma, utilizar elementos da capoeira que era praticada conforme as antigas tradições.

Esse “novo modelo” da capoeira esportiva precisou modificar a sua estrutura para concorrer no mercado com as outras lutas que vinham ganhando prestígio na sociedade baiana e ocupando os espaços institucionais. Na tentativa de poder disputar essa fatia do mercado, a capoeira incorporou, à sua estética, elementos como graduação através das “fitas”, “cordas”, semelhante à utilização de faixa no Karatê e no Judô.

Mestre Itapoan comentou que Mestre Senna, idealizador da “capoeira estilizada”, justificava o uso da fita como instrumento da graduação: *“A fita verde era o grau máximo da academia dele [...] ele dizia o seguinte, cordão era pra enrolar pão, corda é de amarrar jegue, faixa é das outras lutas orientais e fita é único simbólico nobiliárquico, porque no balé a classificação é de fita, no vela é fita azul”* Para Senna, a opção pela fita reportaria aos significados de uma prática social mais nobre, próxima às atividades praticadas pela elite baiana. A intenção era organizar a capoeira para que ela fosse “bem vista”, servindo de referência para a juventude. Os jornais noticiavam constantemente os eventos esportivos realizados pela SENAVOX:

162 Confederação Brasileira de Pugilismo – Regulamento Técnico da Capoeira, p. 2.

Alcançou pleno êxito o I torneio de Capoeira realizado na sede do clube Baiano de Tênis, sob os auspícios do Centro de Instrução SENAVOX e orientação do professor Carlos Sena. O referido torneio que foi dividido em três partes – fita, peso e absoluto – teve como vencedor os jovens atletas<sup>163</sup>.

Com êxito invulgar, foi realizado no mês de agosto passado na sede do clube Baiano de Tênis no seu mês de aniversário o primeiro torneio interclube, sob a orientação e responsabilidade do Centro de Instrução Senavox, o precursor da capoeira como esporte. Assim sendo, a capoeira, depois de árduo trabalho do jovem esportista Carlos Sena, a sua maioria, estando atualmente a merecer os maiores encômios de pessoas de todos os matizes<sup>164</sup>.

Interessante perceber que, em 1964, no começo da ditadura militar, a capoeira já apresentava uma certa organização, como modalidade esportiva, com as devidas categorias de fita, peso e absoluto, o que leva a crer que as primeiras iniciativas da capoeira-esporte em Salvador foram anteriores aos anos de 1960. Outro aspecto importante a ser ressaltado é em relação ao local do evento, o Clube Baiano de Tênis que, na época, tinha, entre os seus associados, representantes da elite baiana.

A realização das competições no referido clube refletia a necessidade de dar um determinado status social à capoeira. Se, por um lado, divulgava a capoeira como instrumento de “aceitação social” pela classe dominante, por ser uma atividade boa para a melhoria das capacidades físicas, espelhada no ideário esportivo, por outro, as formas de jogo iam sendo modificadas, distanciando-se, cada vez mais, dos modelos praticados pelos antigos mestres e afastando-se, também, das pessoas simples e moradoras, na sua grande maioria, dos bairros “periféricos”.

Teses são projetadas na tentativa de regulamentá-la como modalidade esportiva. Os discursos valorizavam a idéia do corpo atleta, aquele que, a despeito de tudo, consegue obter o sucesso da vitória e da glória, a ostentação dos títulos recebidos com suas medalhas e troféus. O treinamento desportivo, como paradigma para melhoria do desempenho físico e a inserção, cada vez maior, dos elementos ginásticos na capoeira.

Se, por um lado, havia toda essa vontade de legitimá-la, por outro, havia posições contrárias que não aceitavam o modelo proposto, criticando veementemente essa posição, mesmo com a participação de velhos mestres que, geralmente, eram convidados para compor o cenário dos campeonatos, os congressos técnicos, as bancas julgadoras e participar de outras atividades; mas isso não significava dizer que eles concordavam com o que estava ocorrendo, pois “eles, depois condenavam o resultado de tudo aquilo que eles avaliavam: capoeiristas trans-

163 PRIMEIRO Torneio de Capoeira. *A Tarde*, Salvador, 17 set. 1964.

164 ITORNEIO Inter-Clubes de Capoeira foi encerrado brilhantemente. *Diário de Notícias*, Salvador 24 set. 1964.

*formados em gladiadores; a roda em ringue; o jogo em “combat” e outras coisas mais e más*<sup>165</sup>.

Essa junção era a pressão das circunstâncias históricas que estavam sendo intercambiadas entre os grupos que defendiam a capoeira como “esporte nacional” com suas formas e organização e que se nutria dos saberes dos velhos mestres afro-descendentes para autenticar e cancelar seus eventos; no entanto, os antigos mestres atribuíam outros significados ao acontecimento. Para eles, as formas praticadas pela capoeira esporte não se revestiam do significado histórico que eles atribuíam a sua arte.

Michel de Certau refaz a idéia de “sucesso” dos colonizadores em relação à imposição cultural ao povo indígena *“muitas vezes esses indígenas faziam das ações rituais, representações ou leis que lhes eram impostas outras coisas que não aquelas que o conquistador julgava obter por elas. Os indígenas as subvertiam, não rejeitando-as diretamente ou modificando-as, mas pela maneira de usá-la para fins e em função de referências estranhas ao sistema do qual não podiam fugir”*<sup>166</sup>.

A presença dos mestres nos eventos não significava que eles concordavam com o que vinha ocorrendo; os desejos eram outros bem diferentes daqueles atribuídos pelos organizadores, até porque, nas suas práticas diárias, nos seus barracões, nas suas academias e nos seus terreiros, não se constituíam a vertente da capoeira esporte. Aprenderam a lidar com os discursos dominantes da indústria do turismo e do fenômeno esportivo. Neste jogo de disputa, a “cultura popular” vai sendo recontextualizada e reconceptualizada a todo momento. Bom, se, por um lado, a capoeira esporte aumentava a visibilidade da capoeira, por outro, ela não correspondia aos anseios dos antigos mestres.

165 ABREU, Frederico. *O ABC da capoeira: os manuscritos do Mestre Noronha/ Daniel Coutinho*. Brasília, DF: CIDOCA/DF, 1993. p.114.

166 CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis, RJ: VOZES, 1994. p.



do seu significado.<sup>172</sup> Sendo assim, fica o desafio, mesmo sabendo o limite que o historiador encontra ao encarar essa tarefa, a de revelar as outras circunstâncias históricas que não ficam perceptíveis na imagem em movimento.

Tomar o filme<sup>173</sup> como “objeto” de análise é situá-lo num contexto histórico e, se consideramos o cinema como arte, também existe a preocupação de entender o filme numa história das formas fílmicas. Nesse sentido, “*um filme jamais é isolado. Participa de um movimento ou se vincula mais ou menos a uma tradição. Ainda é preciso ser capaz de descobrir as figuras de conteúdos ou de expressão que permitem definir o papel e o lugar da obra nesse movimento ou nessa tradição*”<sup>174</sup>.

Os historiadores, ao desenvolverem suas formas de abordagens teórico–metodológicas para analisar os filmes enquanto documento histórico, preocuparam-se em aprofundar o debate em torno do papel do historiador no trato dessas imagens. Ao adentrar no contexto da relação cinema–história, emerge a questão de como deveria proceder para compreender a complexidade e a especificidade com que a imagem em movimento<sup>175</sup> se revela.

Marc Ferro, considerado pioneiro neste campo de saber, argumenta que “*partir da imagem, das imagens. Não buscar nelas somente ilustração, confirmação ou o desmentido do outro saber que é o da tradição escrita. Considerar as imagens como tais, com o risco de apelar para outros saberes para melhor compreendê-las.*”<sup>176</sup> Ferro amplia os horizontes da investigação, não se limitando à leitura da imagem em si, mas trazendo a possibilidade de diálogo com os outros campos de conhecimento que pode permitir ao historiador descobrir outras aquisições muitas vezes escondidas no labirinto da história.

Ferro toma o filme como imagem–objeto, mas não exclusivamente a cinematografia. “*Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela sua abordagem sócio–histórica que autoriza. A análise não incide necessariamente sobre a obra em sua totalidade: ela pode se apoiar sobre extratos, pesquisar “séries”, compor conjuntos.*”<sup>177</sup> Seguindo as pistas deixadas por Ferro, acreditamos que a análise do documento–filme deve ir além do que a imagem apresenta, deve identificar outros processos que ajudam a compreender melhor os significados históricos e sociais daquela produção.

172 NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da História. O Olho da História. Revista de História Contemporânea, Salvador, v.2, n. 3, p. 227, 1996.

173 Segundo Cristiane Nova, todo “filme histórico” é uma representação do passado e, portanto um discurso sobre o mesmo e, como tal, está imbuído de subjetividade.” NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da história. O Olho da História. Revista Contemporânea, Salvador, v. 2, n. 3, p. 227, 1996.

174 VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Ensaio sobre a análise fílmica. Campinas, SP: Papyrus. 1994. p. 24.

175 Para Deleuze, a imagem–movimento é um complexo assim analisado: “o domínio do cinema em seu conjunto, é porque ele está construído na base da imagem–movimento. Por conseguinte está apto a revelar um ou a criar um máximo de imagens diversas, e, sobretudo compô-las entre si através da montagem”. DELEUZE, Giles. Conversações. Rio de Janeiro: Ed. 34; 1990. p. 62.

176 FERRO, Marc. Cinema e História. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 86.

177 Idem, p. 87.

A busca do que está em volta do filme é o que Marc Ferro vai chamar *do “não-visível através do visível”*<sup>178</sup>. Devemos ter a preocupação de não fecharmos as análises só nas imagens, mas no contexto amplo, para que possamos captar mais informações a respeito do filme, independentemente do gênero a que o filme pertence. O desafio de perceber “o que está latente por trás do aparente”<sup>179</sup> é o exercício de observar os detalhes que podem nos indicar o pulsante das relações societárias e suas respectivas representações.

Eduardo Morentin, no artigo “*O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro*”, faz várias provocações sobre o entendimento da relação cinema-história na obra de Marc Ferro. Uma delas está relacionada à suposta dicotomia entre “aparente”- “latente”, “visível”- “não-visível”: “*afirmar a possibilidade de recuperar o “não visível” através do visível é contraditório, já que essa análise vê a obra cinematográfica como portadora de dois níveis de significados independentes perdendo de vista o caráter polissêmico da imagem*”<sup>180</sup>. Morentin investe na crítica ao trabalho de Marc Ferro, comentando que tal raciocínio só tem sentido para aqueles que separam da obra, do enredo, o seu conteúdo, “*afirmamos que um filme pode abrigar leituras opostas acerca de um determinado fato, fazendo desta tensão um dado intrínseco à sua própria estrutura interna. A percepção desse movimento deriva do conhecimento específico do meio, o que nos permite encontrar os pontos de adesão ou rejeição existentes entre o projeto ideológico-estético de um determinado grupo social e a sua transformação em imagem*”<sup>181</sup>.

As informações presentes na obra do historiador Marc Ferro são divulgadas no conjunto da historiografia produzida em torno da chamada “Nova História”, como ele próprio comenta: “*o historiador não poderia se apoiar em documentos dessa natureza. Todos sabem que trabalhamos numa redoma de vidro: “Aqui estão minhas referências, aqui estão minhas provas”*”<sup>182</sup>. Desbravar os territórios pouco habitados pela historiografia da época deve ser levado em consideração, porque é a partir daí que surgem os novos horizontes epistemológicos com novos desdobramentos da dinâmica entre história e cinema.

Particularmente, não tivemos a mesma impressão de Morentin; acreditamos que o uso e o efeito das palavras utilizadas por Marc Ferro, “o não-visível no visível”, “o latente no aparente” e a “contra-história” são as formas encontradas para diferenciar daquilo que, na época, se colocava como hegemônico no campo da historiografia. No entanto, o olhar crítico de Morentin serve para atualizarmos as concepções metodológicas da relação cinema – história, abrindo caminhos para novas abordagens e revigorando outros olhares a respeito do tema.

178 *Idem*, p. 88.

179 *Idem*, p. 88.

180 MORENTIN, Eduardo Victorio. *O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. Revistas História e questões & debates*. Curitiba, ano 1, v. 1, p. 15, 1980.

181 *Idem*.

182 FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 83-84.

No campo da historiografia, a noção de documento tem se ampliado cada vez mais; a pintura, a fotografia, o cinema, etc. têm ocupado os espaços acadêmicos nas produções de dissertações e teses, eventos científicos e outros. Paralelo a esse processo, o diálogo entre as áreas de conhecimentos tem possibilitado ampliar as múltiplas maneiras de tratar um determinado “objeto de estudo”

Cristiane Nova considera o filme como documento primário “quando nele forem analisados os aspectos concernentes à época em que foi produzido”<sup>183</sup>, e como documento secundário “quando o enfoque é dado à sua representação”<sup>184</sup>. Particularmente, não faremos essa dicotomia entre documentos primários e documentos secundários, por considerar que essas duas vertentes se complementam em nossos estudos e por entender que, a depender da concepção que o pesquisador tem de História e do valor atribuído a esse documento-filme, não é necessário colocarmos esse tipo de classificação; no entanto, cabe entendê-los na sua diferença englobando as possíveis leituras a serem realizadas.

Mais adiante, Cristiane Nova, quando associa a divisão entre documentos primários e documentos secundários ao entendimento dado por Marc Ferro sobre as vias de leituras da relação cinema-história, afirma que “a primeira corresponde à leitura cinematográfica do filme à luz do período em que foi produzido, e a segunda à leitura do filme enquanto discurso sobre o passado, isto é, a história lida através do cinema e, em particular, dos “filmes históricos”<sup>185</sup>. Em nosso caso, tomamos como documento os filmes produzidos durante as décadas de cinquenta a oitenta nos quais a capoeira está presente; portanto, fixemos a leitura histórica do filme. Contudo, o propósito será, também, de compreender o conjunto das representações que remetem direta ou indiretamente à realidade social na qual o filme se insere, compartilhando com a “hipótese diretriz de uma interpretação sócio-histórica, é de que um filme sempre “fala” do presente (ou sempre “diz” algo do presente, do aqui e do agora de conteúdo de produção”<sup>186</sup>.

O filme não é produzido de uma única maneira, isolado e definitivo. “O filme acabado não é produzido de um só jato, e sim montado a partir de inúmeras imagens isoladas e de seqüências de imagens entre as quais o montador exerce o seu direito de escolha”<sup>187</sup>. Ao ser idealizado e montado, ele opera com vários elementos significantes que podem representar o contexto real de uma dada sociedade, mas também pode ser sua recusa ocultando aspectos importantes dessa sociedade. Ao tê-lo no horizonte de nossa pesquisa, precisamos verificar as situações históricas e os interesses políticos e ideológicos com os quais ele é produzido.

183 NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da história. O Olho da História. Revista Contemporânea, Salvador, v. 2, n. 3, p. 218, 1996.

184 Idem, p. 219.

185 Idem, p. 219.

186 VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Ensaio sobre a análise fílmica. Campinas, SP: Papyrus. 1994. p. 55.

187 BENJAMIM, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo; Brasiliense, 1994. p. 174.

Não existe neutralidade nem no conjunto das formas estéticas selecionadas pelo diretor e pela sua equipe, nem tampouco na escolha do tema, da história e da narrativa do filme. *“Em um filme, qualquer que seja seu projeto (descrever, distrair, criticar, denunciar, militar) a sociedade não é plenamente mostrada, é encenada. Em outras palavras, o filme opera escolha, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real”*<sup>188</sup>.

Sendo assim é que Vanoye e Goliot-Lété, baseados na proposta de Pierre Sorlin para proceder à análise do filme, colocam em evidência inúmeras possibilidades de interpretação, das quais destacamos as seguintes:

Os sistemas de papéis ficcionais e de papéis sociais, os esquemas culturais que identificam os lugares na sociedade..., os tipos de lutas ou de desafios escritos nos roteiros, os papéis ou os grupos sociais implicados nessas ações, a maneira como aparecem a organização social, as hierarquias, e as relações sociais, a maneira de conceber o tempo (individual, histórico e social)<sup>189</sup>.

O conjunto dessas variantes implica múltiplos sentidos que tornam a atividade de interpretar o filme um esforço gigantesco, cujo desafio consiste em articular a multiplicidade de fatores históricos, culturais e geográficos. A complexidade nas análises incide nas formas de conectar os fragmentos dos filmes que elegemos como preponderantes, contextualizando-os com outros elementos importantes.

Cristiane Nova apresenta um quadro que serve de modelo para análise de filme enquanto documento histórico. Inspirado na idéia desenvolvida por ela, criamos o nosso próprio dispositivo de pesquisa que não deve ser visto como um esquema rígido, acabado e definitivo. *“Trata-se apenas de reunir, de forma ordenada algumas das principais perguntas pertinentes a uma tentativa de leitura histórica do filme”*<sup>190</sup> e que revele também a nossa experiência ao nos defrontarmos com o filme-documento.

Após a definição do objeto e dos objetivos da pesquisa, passamos a selecionar os filmes que inicialmente achamos importantes para que pudéssemos alcançar os objetivos propostos. No decorrer do estudo, a seleção foi se ampliando, aumentando o número de títulos em virtude da ampliação do conteúdo e de outras indicações que ocorreram.

Em seguida, optamos pela análise em separado de cada filme, considerando o que Cristiane Nova chama de *“análise crítica externa do filme – resgate da cronologia do filme, bio-*

188 VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papyrus. 1994. p. 56.

189 SORLIM 1976 APUD VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papyrus. 1994. p. 36-37.

190 NOVA, Cristiane. *O cinema e o conhecimento da história: o olho da história*. Revista Contemporânea, Salvador, v 2, n 3, p. 222, 1996.

grafia do cineasta – equipe técnica de produção”<sup>191</sup>, ou seja, trazer os dados que estão em torno do filme, as críticas, os comentários e outros elementos. Depois, adentramos no exercício do olhar, no sentido de perceber o “conteúdo-expressão”<sup>192</sup> no filme em si, o “que está de forma explícita no filme, seja nos diálogos, na indumentária, nos gestos, nos sons e outros”<sup>193</sup>, observando também os conteúdos e as expressões contidas nas entrelinhas dos filmes, a mensagem do enredo que os produtores transmitem ao espectador. Por fim, optamos pela descrição da cena como texto para, a partir daí, interpretá-la.

Agrupamos em categorias os filmes utilizados para análise. Uma categoria é a dos filmes que estamos considerando como documentários, mas que têm outras especificidades, principalmente por retratar o universo simbólico social e cultural da capoeira e dos capoeiristas; no caso, os filmes: *Vadição*, de Alexandre Robato e *Dança de Guerra*, de Jair Moura. São filmes nos quais o tema capoeira passa por toda produção. Nessa categoria dos filmes documentários, incorporamos os filmes que não só necessariamente perpassam o foco da capoeira em si, mas a cultura baiana como um todo; os filmes *Bahia Por Exemplo*, de Rex Schindler e *Festas na Bahia de Oxalá*, de Ronaldo Duarte.

A outra categoria diz respeito àquelas produções em que a capoeira aparece em determinadas cenas, contudo a sua presença é perceptível, seja como símbolo da cultura baiana instituindo um determinado discurso, seja através dos personagens, os capoeiristas. Os filmes selecionados foram: *Um Dia na Rampa*, de Luís Paulino dos Santos, *Barravento*, de Glauber Rocha, *O Pagador de Promessa*, de Anselmo Duarte, *A Grande Feira*, de Roberto Pires, *Tenda dos Milagres* e *Jubiabá*, de Nelson Pereira da Costa.

## 2.2. CINEMA, CAPOEIRA E CORPO

Nos últimos anos, os considerados grupos minoritários: os remanescentes de quilombolas, a população indígena, os trabalhadores da zona rural, os moradores da periferia dos grandes centros urbanos e outros têm se utilizado de

191 *Idem*, p. 223.

192 Segundo Vanoie “O conteúdo e a expressão formam um todo. Apenas sua combinação, sua associação íntima é capaz de gerar a significação”. Reportando-se à definição dada por Marc Venete sobre narrativa afirma: “o lugar de encontro e da associação sutil conteúdo-expressão é evidentemente a narrativa, definida por Marc Venete como “o enunciado em sua materialidade, o texto narrativo que se encarrega da história a ser contada.” É a narrativa que permite que a história tome forma, pois a história enquanto tal não existe. É uma espécie de magma amorfa. Contá-la com palavras, oralmente ou por escrito, já é colocá-la em narrativa.” VANOIE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise filmica*. Campinas, SP: Papyrus, 1994. p 41-42.

193 NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da história: o olho da história. *Revista Contemporânea, Salvador*, v 2, n 3, p. 223, 1996.

novos meios para contar e registrar a sua história, criando um discurso<sup>194</sup> “próprio”, na tentativa de afirmar a sua “identidade”. Esses grupos, preocupados em querer exercer sua cidadania e pressionar o poder hegemônico, têm se utilizado da produção de filmes e vídeos documentários para informar à sociedade sobre a sua cultura de modo em geral, suas formas de convivência e as suas reais necessidades sócio-históricas.

No caso mais específico da capoeira, cada vez mais se produzem filmes cujo propósito é registrar a memória dos antigos mestres, ícones da cultura dos capoeiras e a trajetória histórica da Capoeira na Bahia, no Brasil e no Mundo. Os filmes documentários: *Mestre Pastinha: Uma vida pela capoeira*<sup>195</sup>; *O Velho Capoeirista: Mestre João Pequeno de Pastinha*<sup>196</sup>; *A capoeiragem*

194 O discurso da minoria consiste na ação da emergência, está no ato do poder-potência dos “entre-lugares” “antagonístico em constante jogo contraditório, reconhecendo e de uma certa maneira afirmando o “status da cultura nacional – e o povo – contencioso e performativo da perplexidade dos vivos em meios das representações pedagógicas da plenitude da vida. Agora não há razão para crer que tais marcas de diferença não possam inscrever uma “história” do povo ou tornar-se lugares de reunião da solidariedade política. Contudo, não celebrarão a monumentalidade da memória historicista, a totalidade da sociedade ou a homogeneidade da experiência cultural. O discurso da minoria revela na ambivalência intransponível que estrutura o movimento equívoco do tempo histórico”. BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. p. 222.

195 “Poeta da capoeira, Vicente Ferreira Pastinha, o legendário Mestre Pastinha, também era conhecido como “Guardião da Capoeira Angola”, pois no final dos anos 30 recebeu da Velha Guarda da Capoeira da Bahia a missão de defender a Capoeira Angola Tradicional das mudanças introduzidas para aumentar a sua eficiência “enquanto luta”. Graças a Pastinha e seus discípulos, a Capoeira Angola – Essa extraordinária arte afro-brasileira de luta e de dança, mandingueira e mortal, que figura de entre o que de melhor e de mais fino se criou em nosso país – esta é a vida a “novidade” na Capoeira atual: a renovação da capoeira através do reencontro com suas origens e valores mais profundos. Fruto de mais de cinco anos de trabalho, Pastinha: Uma Vida pela Capoeira, um filme do cineasta e capoeirista Antônio Carlos Muricy, é um documentário de 16 mm filmado no Rio de Janeiro, Salvador e Nova Iorque – EUA. Ilustrado com fotos de David Zingg e de Pierre Veger que deu para este filme um de seus últimos depoimentos – e por desenhos e pinturas de Capoeira do próprio Pastinha, representa uma rara oportunidade de se conhecer os fundamentos e a história da lendária Capoeira Angola e de seus maiores Mestres. Pastinha!” Texto retirado da contra-capa do filme.

196 “João Pereira dos Santos, o Mestre João Pequeno, aos 82 anos de idade, é o mestre de capoeira mais antigo em plena atividade. Herdeiro legítimo das tradições africanas, ele é ícone de nossa cultura e símbolo da história de luta de um povo. Este documentário é mais que um registro, é uma homenagem a um homem que representa um pouco de nossa memória.” Trechos retirados da contra-capa do filme. A direção de Pedro Abib, assistente de direção Marcus Villa e edição de imagens Vinicius Andrade. Salvador. BA. 1999

*in Bahia*<sup>197</sup>, *O pulo do Gato*<sup>198</sup>, *Mestre Bimba: A capoeira Iluminada*<sup>199</sup>, *iê, Viva meu Mestre!*<sup>200</sup>, e muitos outros servem de parâmetro para diagnosticarmos a expansão desse tipo de produção e sua veiculação tanto no âmbito da capoeira como nos meios de comunicação para atender à demanda histórica de querer valorizar a “cultura popular” como tema local, vertente que transforma realidades locais em “folclore-mundo”, sendo consumidas globalmente<sup>201</sup>.

A utilização de imagem neste universo cultural é uma característica super- presente. Geralmente, a ornamentação das academias de capoeira é repleta de fotografias e desenhos que retratam um pouco da memória daquele grupo de capoeira. As exposições fotográficas e exibições de vídeos quase sempre constam na programação dos eventos e, por fim, há uma crescente comercialização de imagens através das revistas especializadas em capoeira e vendidas nas bancas de jornais, pela Internet e no exterior devido à expansão da capoeira em outros países onde as pessoas comercializam essas imagens livremente.

Abrir um capítulo para analisar os filmes em que a capoeira aparece não é uma tarefa muito simples. Exige de nós um certo aprofundamento teórico – metodológico, pois o his-

197 “Capoeiragem na Bahia é o trigésimo terceiro documentário o qual é parte integrante do Projeto de Mapeamento Cultural e Paisagístico da Bahia, desenvolvido pelo Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia (IRDEB/BA), registros da capoeira (um tipo de dança luta muito popular na Bahia, trazida da África com os escravos, manifestação a qual tem profundas raízes na cultura da Bahia, mas profundamente nostrada pela TV local e cinema até este momento. Com direção, texto e edição de José Humberto, o documentário enfoca um tema controvertido que é a história da origem da capoeira. Uma superposição de características Américo – Afro – Ibérico, sua relação com o candomblé (religião africana) e as tradições de uma dança e luta que se tornou um símbolo do corpo que representa a beleza do gingado baiano. Além disso enfoca-se as mudanças que ocorreram na tradição e o surgimento de novos líderes. Capoeiragem na Bahia mostra raras imagens de duas grandes personalidades da capoeira na Bahia, os Mestres Pastinha e Bimba, que foram retratados nos filmes das décadas de 50 e 60, e foram adaptados para serem exibidos na TV pelo IRDEB; mais a faz do Mestre Artur, da cidade de Nazaré das Farinhas; Nenel, filho do mestre Bimba; Decâno; João Pequeno: Moraes, César Itapoan; Gil do Alfinete, Januário, todos de Salvador e adjacências. Acordeon, Cobra Mansa e Edna, todos da Bahia, vivem e ensinam capoeira no EUA; o escultor Mário Cravo Neto e o Doutor, ex jogador de capoeira e vice-governador Otto Alencar, falam sobre os trinta anos de preconceitos contra aqueles que jogavam capoeira, perseguidos por praticas capoeira durante o império e a republica jogar ..... Texto em inglês traduzido por Maria do Carmo Lopes Castro.

198 O Pulo do Gato – The Cat’s Leap – Copyright 1998 all rights reserved by Mestre João Grande & Mestre João Pequeno”. O filme é produzido por Jair Moura.

199 É um documentário dirigido por Luiz Fernando Goulart sobre o baiano Manuel dos Reis Machado, Mestre Bimba, inspirado no livro Mestre Bimba – Corpo de Mandinga, de Muniz Sodré, “conta essa linda e comovente trajetória de vida e mostra a arte e o encantamento da capoeira que Bimba iluminou e que hoje faz com que o Brasil seja admirado em todo o mundo”.

200 “Eles têm entre 7 e 13 anos e já ambicionaram ser mestres de capoeira Angola. Cantam, treinam e brincam envolvidos por um universo de símbolos e pensamentos que sempre se remete à matriz africana de capoeira. Por meios das reflexões desses pequenos angoleiros, nasce um precioso relato sobre a história da Capoeira Angola, permeado por situações cotidianas que tangem questões como racismo, gênero, identidade e ancestralidade. Este filme foi produzido inicialmente como complemento da tese de Doutorado de Rosângela Costa de Araújo – Faculdade de Educação na Universidade de São Paulo.” Trecho retirado da contra-capa do CD-ROM.

201 Estou em consonância com Claclini que, ao tratar a relação da produção cultural com os novos fluxos globalizantes, diz que “Os processos globalizadores acentuam a interculturalidade moderna quando criam mercados mundiais de bens materiais e de dinheiro, mensagens e migrantes. Os fluxos e as interações que ocorrem nestes processos diminuíram fronteiras e alfândegas, assim como a autonomia das tradições locais, propiciam mais formas de hibridação produtiva, comunicacional e nos estilos de consumo do que no passado. As modalidades classificadas de fusão, derivadas de migrações, intercâmbios comerciais e das políticas de integração educacional impulsionadas por Estados nacionais, acrescentam-se as misturas geradas pelas as indústrias culturais” CLACLINI, Nestor. *Culturas Híbridas: estratégias para sair e entrar na modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2003, folha XXXI.

toriador, ao problematizar suas fontes, precisa compreender, cuidadosamente, os sentidos que cada gênero de fonte pode lhe oferecer.

Os motivos que nos levaram a adentrar no universo fantástico das imagens em movimento são diversos. O primeiro está relacionado ao próprio período histórico que esta pesquisa abarca, as décadas de cinquenta, sessenta, setenta e oitenta. Embora os vetores hegemônicos queiram legitimar a capoeira enquanto uma prática desportiva e folclórica para atender a pujança do turismo, ela aparece também em outro tipo de estética que pode diferenciá-la das abordagens anteriormente referidas, iluminando outros campos de visibilidade, no caso, o cinema. O segundo motivo tem a ver com a nossa inquietação em saber quais os discursos produzidos nos filmes e quais as implicações da presença dos capoeiristas nesse contexto cinematográfico. O terceiro motivo consiste em perceber nos filmes os molejos do corpo-capoeira. Por fim, objetivamos compreender os significados que os produtores tinham da cultura dos capoeiras na época.

Temos o propósito, neste capítulo, de compreender as várias representações simbólicas da capoeira presentes nos filmes: suas tramas e seus discursos, identificando os significados a partir da enunciação<sup>202</sup> que os atores e os personagens capoeiristas produzem na imagem em movimento e, ao mesmo tempo, analisar a gestualidade corporal através dos movimentos, percebendo a plasticidade da arte-capoeira na arte cinematográfica.

### 2.3. CINEMA NOVO E A CULTURA POPULAR

O entendimento sobre cinema novo se faz necessário em virtude da maioria dos filmes selecionados para análise de estudo serem considerados produções do movimento denominado Cinema Novo, fenômeno cultural, político e ideológico sobre o qual Souza comenta que *“dois motivos, diretamente relacionados, foram indispensáveis para os cinemanovistas na defesa da produção 1) a independência ideológica 2) e a independência financeira”*<sup>203</sup>. Pautado nesses pilares, o cinema novo se constitui valorizando *“a polaridade entre forças nacionalistas e progressistas versus forças reacionárias e entreguistas. A primeira considerada símbolo do progresso e a segunda, do atraso brasileiro”*<sup>204</sup>.

202 Vanoye e Goliot-Lélé explicam a diferença entre enunciação e narração. *“Enunciação é um termo mais geral do que a narração, pois se aplica a qualquer tipo de enunciado. Ao contrário, a narração só interessa aos textos narrativos nos quais se confunde com a enunciação”*. VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise filmica*. Campinas, SP: Papirus, 1994. p. 45.

203 SOUZA, Milandre Garcia. *Cinema Novo: a cultura popular revisitada*. *Revistas História: questões & debates*. Curitiba, PR, ano 1, v. 1, p. 1, 1980.

204 *Idem*. p. 142.

A proposta era despertar, na classe média, o sentimento de indignação e compaixão em decorrência da exploração do sistema capitalista. Nas telas, os cineastas procuravam representar o povo sofrido, pobre, vivendo em condições de miséria e uma elite fútil e insensível que não se preocupava com a situação do povo brasileiro. Então, neste sentido, o fenômeno do cinema novo pode ser considerado como popular porque se preocupou como assunto central, com os problemas do povo brasileiro, dando ênfase aos setores marginalizados da sociedade, os favelados, os pescadores, os feirantes e os nordestinos.

O movimento do cinema novo surge da disposição dos novos cineastas brasileiros de encontrar uma fisionomia nacional e socialmente engajada para os seus filmes que estivessem preocupados com os temas emergentes da agenda política e social do país.

Procuravam romper aquele universo limitado e cômico das chanchadas e dos filmes de cangaço que predominavam na época e que, muitas vezes, eram considerados como uma diversão medíocre e provinciana ainda que bastante popular. Essa perspectiva espelha-se na produção cinematográfica do cinema hollywoodiano, enquanto as chanchadas correspondiam aos famosos filmes musicais e criavam vários estereótipos que, quase sempre, colocavam o povo brasileiro, em situação de inferioridade, pois esse modelo idealizava os tipos sociais como sujeitos ignorantes, atrasados e cômicos.

O movimento do cinema novo participava do debate político que se travava no cenário nacional no início da década de sessenta privilegiando a posição ideológica de reafirmar a identidade nacional através dos movimentos da cultura popular e, de acordo com Souza, *“a cultura popular nas telas foi, de modo geral, caracterizada como sinônimo de alienação. Essa tendência pode ser percebida nos filmes: Cinco Vezes Favelas, do CPC; Bahia de Todos os Santos, de Trigueirinho Neto; Barravento, de Glauber Rocha; e A Grande Feira, de Roberto Pires. A convicção do povo em suas crenças e costumes o impedia de tomar consciência da realidade em que vivia e, conseqüentemente, de transformá-la”*<sup>205</sup>.

Se as marcas das narrativas cinematográficas do cinema novo pautavam-se na visão da cultura popular como sinônimo da alienação e do atraso considerando as relações ideológicas entre o povo e seus líderes, em contrapartida, esses filmes deixaram registrados uma belíssima estética da cultura popular e uma imagem de como o povo lida com sua arte de saber fazer em condições adversas. A fase inicial do cinema novo ficou conhecida pela denominação dada por Glauber Rocha, como a “estética da fome”, refletindo mais uma vez a miséria e a exploração resultante do subdesenvolvimento do país.

Pedro Abib, no seu trabalho, ao analisar o debate em torno da cultura popular e o romantismo na década de sessenta, focaliza as experiências ocorridas no Centro Popular de Cultura (CPC), entidade vinculada à União Nacional dos Estudantes (UNE), em diálogo com Renato Ortiz, ele mostra a perspectiva no qual era tratada a cultura popular e as diretrizes dos intelectuais de vanguarda *“que teria a tarefa de organizar e “conscientizar” o povo com o objetivo de*

205 *Idem, p. 143.*

tomar o poder do Estado para criar um “verdadeiro Estado nacional”, porque “Estado Popular”<sup>206</sup>, apostando na idéia de formar um novo homem capaz de enfrentar as injustiças sociais.

Outro trabalho que trata mais especificamente da relação do cinema novo com a cultura popular é o texto de Milandre Garcia de Souza, que discute o debate travado entre Carlos Estevam Martins, elaborador do manifesto do CPC, “por uma arte popular revolucionária”, cujo propósito era organizar o pensamento disperso dos intelectuais, artistas e estudantes sobre a noção de “arte do povo”, “arte popular” e “arte-popular-revolucionária”, e as dissidências por parte dos cineastas Carlos Diegues, Ruy Guerra, Leon Hirszman e Glauber Rocha que não concordavam e procuravam acenar com a idéia de realizar uma produção artística sem limites rígidos de criação, muito embora defendessem a posição de um cinema voltado para denunciar a realidade brasileira e a conscientizar a sociedade brasileira.

Conforme Souza:

a implosão do ‘manifesto do CPC’ pelo Cinema novo desempenhou a função de (re)organizar as questões estéticas e ideológicas em torno da nacionalização e popularização das artes brasileiras. É preciso considerar que os cineastas iniciaram um debate em torno da arte e da cultura popular necessário para revisitar o caráter sectário e dogmático acerca das concepções<sup>207</sup>.

Portanto, ao contrário do que se pensa, os intelectuais que discutiam as questões sobre arte e cultura popular tinham posições diferentes, mesmo permanecendo, de maneira geral, o mito da autenticidade nas práticas populares e a convicção de que o povo não conseguia entender as relações políticas e ideológicas presentes nos filmes.

O fenômeno do cinema novo, que ficou conhecido internacionalmente por toda sua preocupação em criar uma linguagem cinematográfica descolonizada, comprometida com os problemas enfrentados pela maioria do povo brasileiro, não conseguiu, de fato, atingir as camadas populares.

## 2.4. CAPOEIRA E CINEMA: AS PRIMEIRAS REFERÊNCIAS ENCONTRADAS

A primeira referência encontrada a respeito da temática Capoeira e Cinema foi no livro do Waldeloir Rego, no capítulo intitulado “A capoeira no Cinema e nos Palcos Teatrais”. De maneira resumida e enunciativa, Rego apresenta os filmes “Briga de Galo”, de Lázaro Torres,

206 ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. *Capoeira Angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda*. Campinas, SP: Ed. UNICAMP; Salvador: Ed. EDUFBA, 2005. p. 61.

207 SOUZA, Milandre Garcia. *Cinema Novo: a cultura popular revisitada*. *Revistas História: questões & debates*. Curitiba, PR, ano 1, v. 1, p. 136, 1980.

“*Os Bandeirantes*”, de Marcel Camus, “*O pagador de Promessa*”, de Anselmo Duarte, “*Barravento*”, de Glauber Rocha e “*Senhor dos Navegantes*”, de Tegrerinho Neto, como produções cinematográficas nas quais a capoeira tem sua presença garantida. São mostradas, também, as principais premiações que os filmes obtiveram, contudo não se faz nenhum tipo de análise desses filmes.

Com o desenvolvimento da pesquisa, percebemos a escassez de estudos que tratam da relação entre a capoeira e o cinema. Dessa maneira, investimos na proposta de procurar fragmentos ou cacos de escrito e imagem nos quais a capoeira, mesmo que no relampejar deixa registrada a sua potência enunciativa.

As referências mais antigas aos filmes-documento encontramos na obra de João Carlos Rodrigues (1998). Através da sua pesquisa, identificamos indícios relevantes da filmografia brasileira em que a presença da capoeira é perceptível. Rodrigues analisa a presença do negro no cinema brasileiro identificando os estereótipos construídos e reproduzidos da mulata, do “crioulo doido”, do malandro e de outros na cinematografia brasileira. Ele expõe sobre o racismo, em virtude dos papéis assumidos pelos negros nos filmes nacionais e analisa, também, a participação de cineastas negros.

No apêndice 3, Rodrigues cita duas referências sobre filmes com imagens da capoeira: “*Dança baiana (1901) – Dados desconhecidos, Dança de Capoeiras (1905) Dados desconhecidos*”<sup>208</sup>. Pela data do documento, deve ser uma espécie de documentário que, na época, era muito realizado como forma de registrar o cotidiano, mas, infelizmente, não tivemos acesso ao material, pois Rodrigues não faz nenhum tipo de comentário, só a citação dessas imagens que pairam nos arquivos.

Outra referência que Rodrigues faz é ao filme “*Os capadócios da Cidade Nova*”, de Antônio Leal<sup>209</sup> (1876-1946), realizado em 1908, que, segundo a propaganda, incluía “*seresteiros, capoeiras e malandros*”. Depois da apresentação, Rodrigues diz que “*é de se supor que houvesse negros e mulatos nesses filmes, que infelizmente não chegaram aos nossos dias*”<sup>210</sup>. Nesse caso, ele próprio afirma que não teve oportunidade de assistir.

As produções acima citadas podem possibilitar indícios importantes que vão além da simples identificação da capoeira nesse tipo de documento, revelando outros aspectos

208 RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Globo; Fundação do Cinema Brasileiro, 1988. p. 84.

209 Antônio Leal (1876-1946) começou como fotógrafo de imprensa (na revista *O Malho*), montou um cinema (Palace) e uma produtora (Foto-Cinematográfica Brasileira). Dirigiu e fotografou mais de 50 filmes, entre 1905 e 1910, sem se fixar num gênero específico. Registrou eventos políticos, sociais e esportivos em cinejornais, notabilizando-se, ainda, como produtor de comédias e adaptador de textos famosos da literatura (*A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, 1915) e do teatro (*Rosa que se Desfolha*, de Gastão Tojeiro, 1917).

210 RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro. Globo; Fundação do Cinema Brasileiro, 1988. p.22.

relacionados à gestualidade corporal no jogo da capoeira, às representações que os produtores tinham da capoeira e da cultura, à compreensão histórica do gênero dessa filmografia e às alusões feitas à capoeira. No entanto, tendo em vista os limites da nossa investigação, ficamos restritos à apresentação dessas fontes que podem servir de referência para futuras pesquisas.

## 2.5. VADIAÇÃO

Vadiação, palavra utilizada no meio capoeirístico, que serve como um convite para jogar capoeira. No Centro Esportivo de Capoeira Angola - Academia do Mestre João Pequeno de Pastinha, vadiação era o nome dado às rodas realizadas aos domingos e que serviam como local de encontro dos capoeiristas para realização da sua prática, principalmente nos anos 80, com o movimento de revitalização da Capoeira Angola através do Centro<sup>211</sup>, após a morte do Mestre Pastinha e nos cânticos “*eu vim aqui pra vadear, eu vim aqui pra vadear*”, que exprimem a vontade de querer jogar e de brincar



(Carybé, Crispim, filho de Bimba, Mestre Bimba tocando berimbau e Alexandre Robatto filmando<sup>212</sup>)

211 Ver CASTRO JÚNIOR, Luís Vitor. O Centro Esportivo de Capoeira Angola - Academia de João Pequeno de Pastinha no processo de revitalização da capoeira Angola, no período de 1980-1990. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA, 17. 2004, São Paulo. Anais... São Paulo: ANPUH; IFCH - UNICAMP, 2004.

212 Foto retirada. CARYBÉ. Bruno Furrer (org.) Fundação Emílio Odebrecht. Salvador. 1999.

Alexandre Robatto Filho<sup>213</sup> (1908-1981), considerado um dos pioneiros na cinematografia baiana, tinha como formação profissional cirurgião-dentista, professor da Faculdade de Odontologia da Universidade Federal da Bahia até se aposentar em 1977. Robatto realizou inúmeras atividades: “*produtor de disco fotográfico com músicas coletadas sobre a nossa cultura popular*”<sup>214</sup>, operador de rádio-amador desde os anos 30 e era também fascinado pela comunicação telegráfica em código Morse. Conviveu com o povo e os artistas baianos, contudo foi na cinematografia que ele se destacou produzindo vários documentários de curta e média duração, dentre os quais: Favelas – 1933, Bacia e Barragens - 1937, Quinta exposição de Animais e Produções de Derivados – 1939, Entre o Mar e o Tendal - 1952/1953, xaréu - 1954, Vadiação - 1954 e muitos outros.

Robatto, considerado um “*cineasta de domingo*”, em virtude da sua profissão, produziu em quatro décadas uma filmografia sistemática centrada em documentários, registrando os festejos, os eventos e as práticas populares. No início, eram os registros de matéria histórica, sem muitos recursos técnicos, quase sempre feitos artesanalmente, mas, com o passar do tempo, ele procurou “*imprimir o gesto gerador, a dosar com funcionalidade e expressão de elementos semióticos do cinema em permanente evolução técnica*”<sup>215</sup>.

Influenciado pela perspectiva estética da Escola Britânica teorizada por John Grierson (1898-1977), que valorizava os aspectos da realidade, e pelo renomado Flaherty “*um explorador incansável de registro poético em comunidades longínquas, inspirado que era na concepção romântica rousseauiana do “bom selvagem”, anunciando ao mundo a mensagem saudável da perfeita e equilibrada união entre o homem e a natureza*”<sup>216</sup>, Robatto busca incansavelmente registrar o deslumbrante recanto tropical da bela Bahia aliado à cultura da baianidade com seus encantos “*genuínos*” e construído historicamente pelo mito da autenticidade muito em voga no Estado Novo, como o espírito de brasilidade.

Muitos dos filmes de Robatto eram obras encomendadas pelas empresas “*Suerdieck, Willaberger, Fratelli Vita, além de outros para o governo,*”<sup>217</sup> cujo desejo era flagrar o desenvolvimento e o progresso do Estado burguês, anunciando automaticamente os discursos ideológicos da classe dominante com suas atividades mercantilistas; todavia, deixou um importante patrimônio histórico que, mesmo atendendo aos interesses dos projetos institucionais do governo e das empresas, evidenciou uma contra-história<sup>218</sup> com a imagem em movimento da cultura do povo baiano.

213 De acordo com Setaro e Umberto, Alexandre Robatto “*nasceu na praia de Cantagalo, freguesia dos Mares, na cidade do Salvador, a 4 de dezembro de 1908, tendo seu falecimento pouco depois de completar setenta e três anos de idade em 30 de novembro de 1981. SETARO, André; UMBERTO, José. Alexandre Robatto Filho: pioneiro do cinema baiano. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 19-. p. 22.*

214 *Idem*, p. 8.

215 *Idem*, p. 13.

216 *Idem*, p. 20.

217 *Idem*, p. 14.

218 Conceito utilizado por Marc Ferro para percebermos o latente no aparente das imagens. .



Além de denunciar o desprestígio da capoeira, Robatto faz um comentário sobre os dois estilos existentes, dizendo o seguinte:

Mestre Bimba fundou no Terreiro uma escola onde diploma anualmente doutores em pancadarias, com quadro de formatura e cerimônia de colação de grau. Ensina uma Capoeira Regional, refinamento na formação de jovens freqüentadores nas buates. Mas havia no Corta-Braço uma turma que não se corrompera e estes homens salvaram a Capoeira Angola. Mestre Waldemar – o zeíote – Traíra – ágil e frio, Bugalho, Nagé e Caiçara tocando berimbaus e pandeiros, cantando os corridos antigos, realizam o milagre da sobrevivência. É a luta perseguida pela polícia, evoluir na forma de uma estranha dança para inspirar novos passos ao grande Massine, num fenômeno plástico que encontrou em Carybé seu grande desenhista, num conjunto de som e movimento que nós registramos em disco e em um celulóide tão simplesmente como eles fazem, como cantam, como eles a sentem, porque Capoeira é apenas folga - é Vadiação<sup>223</sup>.

Robatto acentua a rivalidade em voga naquela época entre os praticantes da Capoeira Regional, considerados “doutores em pancadaria”, e os “salvadores” das “tradições” da Capoeira Angola. Se, por um lado, a Capoeira Regional afinava o discurso como sendo a luta genuinamente brasileira e o método de ginástico brasileiro, por outro, a Capoeira Angola reivindicava o mito da autenticidade africana, a pureza das tradições e luta pela preservação – “o milagre da sobrevivência” dos seus rituais. O fato é que, embora haja as disparidades entre tendências diferentes e muitas vezes opostas, Robatto coloca essas vertentes juntas no filme *“Berimbaus e cantores do Mestre Bimba – jogadores do mestre Valdemar”*<sup>224</sup>, mostrando uma certa aproximação, contato, aliança, um tipo de consenso possível entre as correntes da capoeira.

Considerando o letreiro inicial como uma narrativa<sup>225</sup> que nos ajuda a compreender a mensagem do filme, ele evoca a seguinte descrição:

As levas africanas coagidas a trabalhar no Brasil no tempo da colônia trouxeram de Angola uma luta ensaiada ao som dos cantos e instrumentos primitivos chamados berimbaus.

223 SETARO, André; UMBERTO, José. *Alexandre Robatto Filho: pioneiro do cinema baiano*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 19-. p. 77.

224 Letreiro do filme.

225 De acordo com Vanoye, “Uma sinopse é uma narrativa, um roteiro, assim como um simples resumo.” VANNOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papirus, 1994. p. 41.

A capoeira amplamente difundida principalmente na Bahia, constitui-se como arma secreta entre os bambas e capadócios do tempo do império. A violência dos golpes e quatro séculos de repressão policial fizeram-na evoluir na forma de uma estranha dança disfarçando a luta em vadiação.<sup>226</sup>

As informações contidas nesse texto revelam a hipótese sobre a gênese da capoeira e o processo de transformação da mesma ao longo do tempo, no Brasil Colônia, no Império e na atualidade, enfocando uma visão do processo histórico de forma evolutiva. Elas abrem caminhos para inúmeras questões que podem fazer emergir várias problemáticas relacionadas à origem da capoeira, seja no contexto da tradição oral, seja nas pesquisas históricas que ainda permeiam dúvidas e incertezas a respeito da sua gênese, com discussões calorosas do processo de continuidade e/ou recriação de tradições culturais da capoeira.

Ainda nesse mesmo texto, ficam evidenciados os estigmas e/ou estereótipos<sup>227</sup> construídos historicamente entre “Bambas” e os “capadócios”, cujo significado está relacionado a uma determinada prática social, construída nas práticas discursivas colonialistas e permanentemente atualizada no sistema pós-colonial, que coloca o negro numa condição de inferioridade, pois o discurso em torno do capadócio atribui-lhe os adjetivos trapaceiro, baderneiro, ignorante, charlatão e de pouca inteligência. Os bambas, sob insígnia de poder e de comando daquele contexto, eram vistos como líderes, alegres, mulherengos, valentes e festivos, que tinham jeito para tratar de assuntos e para viver ao belo prazer da vida. Nessa ambivalência vão se constituindo os atributos dados aos capoeiristas que, conforme Homi Bhabha, “é a força da ambivalência que dá ao estereótipo colonial sua validade: ela garante sua repetibilidade em conjunturas históricas e discursivas mutantes, embasa suas estratégias de individualização e marginalizado; produz aquele efeito de verdade probabilística”<sup>228</sup>. O efeito cultural dado ao capoeira, oriundo do poder colonial, deságua na fronteira de poder e resistência, dominação e dependência e, a partir daí, que podemos perceber os processos de identificação do sujeito e sua transgressão em relação ao discurso colonial arquitetado historicamente.

226 Idem.

227 Home Bhabha, ao se referir ao discurso do colonialismo, em relação ao estereótipo “é um modo de representação paradoxal conota rigidez e ordem imutável como também desordem, degeneração e repetição demoníaca. Do mesmo modo, o estereótipo, que é a sua principal estratégia discursiva, é uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre no ‘lugar’, já conhecido e algo que deve ser ansiosamente repetido...” BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 1998. p. 105 - 106.

228 Idem, p. 105



(Najé, de chapéu, jogando capoeira<sup>229</sup>)

Berimbaus e cantores do Mestre Bimba – jogadores do Mestre Valdemar O filme começa com dois capoeiristas tocando o berimbau e, no centro, um outro tocando pandeiro. Logo de saída, aparecem dois capoeiristas (Najé e Bugalho), na arte da mandinga, com movimentos lentos e suaves. Depois entra em cena outro capoeirista, de paletó e calça branca, com chapéu de palha estilo Panamá. O seu oponente-parceiro está usando a calça dobrada até a canela, sem camisa, e com chapéu de couro típico de vaqueiro. Através da indumentária dos jogadores, percebe-se que, na roda de capoeira, coexistem vários tipos sociais; aquele trabalhador que estava na sua “folga”, o outro que passava por ali no momento da roda (no filme todo arrumado de paletó e calça social) e o público participando ativamente, com a presença de mulheres e crianças sorrindo e se divertindo com o jogo da vadição.

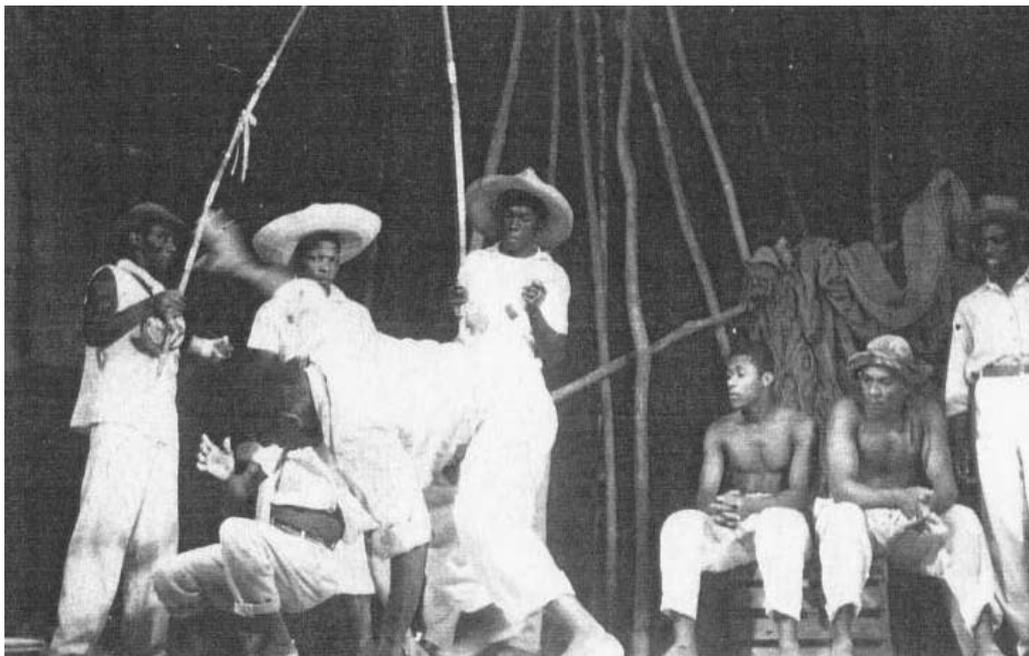
A representação do real no filme é visível, principalmente no que se refere ao cenário. Robatto produz o filme num espaço fechado, no antigo cinema Guarani, tentando reproduzir as rodas de capoeira que eram praticadas antigamente, após o trabalho e/ou nas domingueiras, nas portas das quitandas, dos botecos e dos bares, com o objetivo de mostrar o ambiente comum dos capoeiristas,

O tom do jogo perpassa pelas trocas de movimentos complexos de ataque e defesa, investidas e negativas. Os golpes não são deferidos aleatoriamente, mas numa relação de interesse entre os jogadores, jogo lento parecendo a prática corporal do Tai-Chi-Chuan. Além da beleza estética dos movimentos, percebemos a significação do respeito e da cadência

229 Foto do acervo Instituto Jair Moura. SETARO, André; UMBERTO, José. Alexandre Robatto Filho: pioneiro do cinema baiano. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 19-. p.7

durante o jogo, construída a partir da narrativa corporal. A vadiação evidencia o jogo com o outro, um corpo que se complementa no outro, aproximando-se da mensagem no qual Mestre João Pequeno diz que *“pra jogar capoeira, pra você mostrar que é bom não precisa se tocar, você deve ter seu corpo freiado”*.

“A disfarçada luta”, como se refere Robatto, se configura em um campo de produção de saberes estéticos que se aprendem na oitiva, ou seja, no ato de observar, sentir e viver o movimento.



*(Traíra vadiando com o seu parceiro Najé, sentado ao centro<sup>230</sup>)*

No jogo seguinte, no qual aparece Mestre Traíra<sup>231</sup>, embora permaneça a mesma condição do jogo anterior, a velocidade dos movimentos é mais rápida, quebrando com o paradigma que tenta explicar a Capoeira Angola como um jogo lento e uma simples demonstração. Os golpes aplicados sempre com objetividade demonstram a vulnerabilidade do outro, embora, no momento certo, a mudança de direção do golpe seja quase instantânea para não tocar no corpo do oponente-parceiro. Ocorre, também, a antecipação perspectiva do jogador, capacidade desenvolvida por ele de prever, antecipando o movimento. Às vezes,

230 Foto do acervo Instituto Jair Moura. SETARO, André; UMBERTO, José. *Alexandre Robatto Filho: pioneiro do cinema baiano*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 19-. p.7

231 *“José Ramos do Nascimento, capoeira de fama na Bahia, marcou época e ganhou notabilidade ímpar na arte das Rasteiras e das Cabeçadas. No disco fotográfico produzido pela Editora Xauã, intitulado “Capoeira” – hoje uma das raridades mais preciosas para os estudiosos e adeptos dessa Arte – tem presença marcante envolvendo a todos os ouvintes. Sobre a beleza do seu jogo assim se referiu Jorge Amado. “Traíra, um caboclo seco e de pouca fala, feito de músculos, grande mestre de capoeira. Vê-lo brincar é um verdadeira prazer estético. Parece um bailarino e só Mestre Pastinha pode competir com ele na beleza de movimentos, na agilidade, na rigidez dos golpes. Quando Traíra não se encontra na escola de Waldemar, está ali por perto, na escola de Sete Molas, também na Liberdade”* Informações retiradas do calendário da capoeira, confeccionado pelo Programa Nacional de Capoeira – Projeto Capoeira Arte e Ofício – Centro de Informação e Documentação sobre a Capoeira..

o corpo do capoeirista enuncia o movimento nos “três jeitos” do corpo, e o outro, ao perceber, coloca rapidamente um novo gesto.

Já no último jogo da negaça entre as Chamadas de Angola<sup>232</sup> e os movimentos de projeção, a sagacidade impera, pois o tempo todo os corpos se juntam e se separam, cada jogador mostrando para o outro os pontos de vulnerabilidade. Na arte do engano dos corpos, a disputa demonstra a sutileza, a eficiência, a beleza e a malícia dos corpos produzindo imagens, e a astúcia desses corpos está em constante devir.



(Imagem final do filme, o ângulo vai se fechando pegando as costas dos tocadores<sup>233</sup>)

Os movimentos clássicos da Capoeira Angola que atualmente conhecemos aparecem inúmeras vezes na imagem do filme, mas, neste último jogo, aparece na cena o golpe de projeção, no qual o capoeirista projeta o parceiro por cima do seu corpo. Temos duas possibilidades para tentar compreender o ocorrido; a primeira consiste em apostar na hipótese, pois, na prática da Capoeira Angola, existiam também os movimentos de projeção nos quais o Mestre Bimba, ao criar a Luta Regional Baiana, colocou o nome “cintura desprezada”<sup>234</sup>, no

232 Chamada de Angola é o nome dado aos vários tipos de situações provocadas no jogo, no qual um dos jogadores solicita a chamada com as mãos e seu parceiro, com cuidado e atenção, vai ao seu encontro para realizar uma espécie de valsa para frente e para trás, isso não tem nenhuma implicação na interrupção do jogo, pelo contrário, há o envolvimento entre as partes no jogo de defases e muitas entrefaces.

233 Foto do acervo do Instituto Jair Moura SETARO, André; UMBERTO, José. Alexandre Robatto Filho: pioneiro do cinema baiano. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 19-. p.7

234 De acordo com o Mestre Itapoan, “o mestre Bimba introduziu os Movimentos de projeção na Capoeira. Era voz corrente em seu tempo que o Capoeirista ao se agarrado estava perdido. Então o Mestre ensinava para os seus alunos, que em situação como esta era só “açoiar” o adversário para longe. [...] Criou uma seqüência com alguns desses movimentos chamados de Cintura Desprezada e que seus alunos tinham que praticar diariamente, antes da seqüência de ensino”. ALMEIDA, Raimundo César Alves de. Asaga do Mestre Bimba. Salvador: Ginga Associação de Capoeira, 1994. p. 91.

entanto, nas últimas imagens encontradas com a presença do Mestre Pastinha, é comum ver o seu aluno Mestre João Pequeno aplicar esses movimentos de projeção; a segunda é suspeitar que os jogadores em cena eram os alunos do Mestre Bimba e que, portanto, revelam um tipo de gestualidade corporal muito próxima dos movimentos da Capoeira Angola.

Independentemente das possibilidades colocadas, é importante considerar que, embora houvesse uma certa rivalidade entre os estilos na época, e expostas nas entrelinhas do texto de Robatto, a produção cultural ocorre em fluxos de comunicação, de aproximações, de contatos e de trocas, que provocam redes de capturas e alianças, mas, também, repulsa, quebra e dissonâncias; portanto, o outro lado da mesma moeda.

Vale a pena também ressaltar aqui a arte do corpo em contar a história através da gestualidade, reativando as memórias afetivas e dolorosas da infância e/ou da juventude que estão impregnadas nos músculos, nos tendões, na respiração e no órgão, memórias que só o corpo é capaz de registrar e reatualizar a cada instante que seja necessário.

Dentre os vários gestos usados pelos jogadores, a ginga foi o movimento que chamou a nossa atenção porque foi sempre encenada no balanceio do ritmo da música, contida no saltito; o pé saltitando não fixa ao chão, ele equilibra o corpo no ritmo do balanceio, mesmo num aparente desequilíbrio, como diz Decânio *“o gingado é o movimento fundamental... donde emanam todos do componentes do conjunto harmonioso da capoeira!... está intimamente relacionado como ritmomelodia do berimbau, o equilíbrio dinâmico do corpo...”*<sup>235</sup> Sabedoria do corpo que dança na luta, joga na dança e luta no jogo; portanto, o corpo cria situações expressivas, gerando conhecimentos e fatos históricos que *“tão simplesmente como eles fazem, como cantam, como eles a sentem, porque Capoeira é apenas folga – é Vadiação”*<sup>236</sup>

235 DECÂNIO FILHO, Ângelo. *A herança de mestre Bimba: lógica e filosofia africanas da capoeira*. Salvador, 1996. p. 51.

236 *Texto de Robatto Filho*. SETARO, André; UMBERTO, José. *Alexandre Robatto Filho: pioneiro do cinema baiano*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 19-. p. 77.

## 2.6. DANÇA DE GUERRA



(O cineasta Jair Moura, entre João Pequeno, de costas e João Grande, na bateria, de roupa branca, Noronha tocando pandeiro e o de paletó preto, Totonho de Maré<sup>237</sup>)

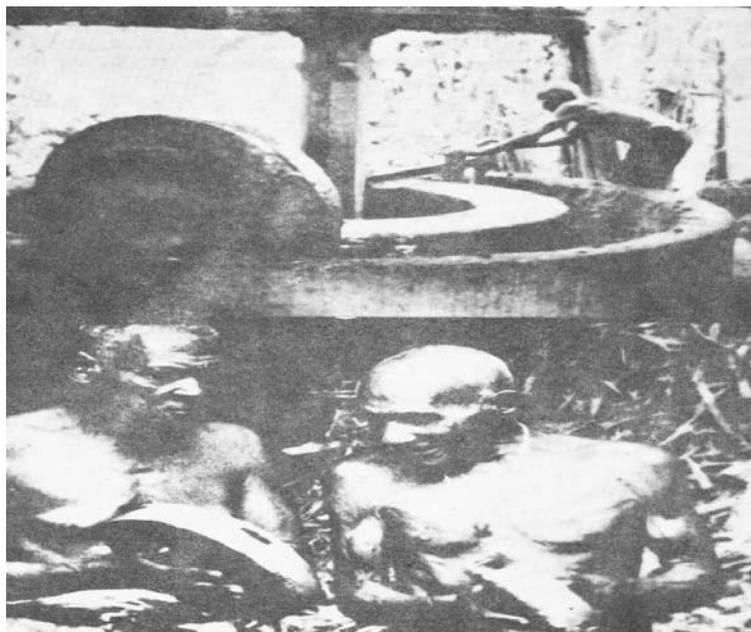
O filme *Dança de Guerra*<sup>238</sup>, do pesquisador, capoeirista e cineasta Jair Moura<sup>239</sup>, procura retratar a capoeira como um símbolo da cultura afro-baiana ao valorizar os ícones da capoeira do Estado da Bahia. A intenção dele é mostrar um outro perfil da capoeira, tendo em vista a concepção hegemônica da época, na qual a capoeira regional estava atrelada a dimensões do esporte e da luta. Ele quer romper com essa visão generalizada da capoeira regional e dar ao filme um outro enfoque, o residual<sup>240</sup>, trazendo à tona os elementos culturais afro-brasileiros.

237 Fotografia do acervo particular de Jair Moura.

238 Aficha técnica do filme: texto de Sampaio Gerbasi; narração de William Mendonça; colaboração de Cláudio; som direto Dijalme Correia; montagem, Mario Murakami; fotografia, Luiz Gonzaga; laboratório de imagem Líder; som, Tecnisom; produtor associado, Agnaldo Azevedo e argumentação, produção e direção, Jair Moura.

239 Discípulo do Mestre Bimba, desde 1950, foi agraciado pelo mestre com o lenço branco símbolo recebido pelos alunos mais experientes. Foi um dos pioneiros na pesquisa referente a capoeira, abrindo caminhos para outros pesquisadores. Escreveu o livro *Arte e Capoeiragem* e tem vários artigos publicados. Membro do Partido Comunista, participou dos movimentos políticos contra a ditadura militar.

240 Raymond Williams, ao analisar a cultura em movimento de inter-relações dinâmicas, desenvolve os conceitos de dominante, residual e emergente. “O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural não só como elemento do passado, mas como elemento efetivo do presente. Assim, certas experiências, significados e valores que não se podem expressar, ou verificar substancialmente em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados à base do resíduo – cultural bem como social – de uma instituição ou formação social e cultural anterior”. (p.125).



*(“Os velhos batuqueiros, Bernardo de José de Cosme Tibúrcio José de Santana em plena ação, no Engenho de Dentro, no município de Nazaré das Farinhas”<sup>241</sup>)*

Como conseqüências, as imagens não se reduzem exclusivamente à dimensão da roda de capoeira, alcançam um emaranhado de relações políticas, culturais e sociais. Misturam-se imagens: negros na prática do batuque<sup>242</sup> (com suas canções de escravos); o negro com patuá na busca de proteção (embaixo de uma árvore fazendo suas obrigações); a utilização de incenso para abrir o caminho; a roda de capoeira do Mestre Bimba armada, com a presença de Antonilo e Gigante no berimbau; a roda de samba, com as dançarinas contorcendo seus corpos; velhos mestres que comandam a roda; o policial ao lado investiga o ambiente, na dúvida do que fazer, já que os capoeiristas jogavam com punhal na mão e faziam “Dança de Guerra” como forma desafiadora do poder local, e Manoel dos Reis Machado, o Mestre Bimba<sup>243</sup>,

241 Os personagens em destaque na foto aparecem na primeira parte do filme demonstrando a prática do batuque. MOURA, Jair. *Capoeira: a luta regional baiana. Cadernos de Cultura, Salvador, n. 1, p. 27, 1979.*

242 “O “batuque”, deve ser definido como uma variante da capoeira, que, segundo alguns estudiosos, foi gerada pelo mesmo. Era um jogo violento, acompanhado por forte instrumental de percussão” MOURA, Jair. *Capoeira: A luta regional baiana. Cadernos de Cultura, Salvador, n. 1, p. 25, 1979.*

243 “Manoel dos Reis Machado (1899-1974), baiano de nascimento, filho de Luís Candido Machado e sua mãe Maria de Martinha do Bonfim, iniciou-se na capoeira em 1912 com Bentinho, um Capitão da Cia de Navegação Baiana. Lutador por excelência, Mestre Bimba, na década de 30, cria a Capoeira Regional como uma forma de “resgatar” as características de luta da Capoeira. Em 1932, funda a primeira academia de capoeira do mundo, existente até hoje no Centro Histórico de Salvador. No decorrer de sua mestria, teve como alunos pessoas influentes e de destaques da sociedade baiana como o Dr. Antônio Carlos Magalhães, o Dr. Lomanto Júnior e o Dr. Decanio entre outros. Mestre Bimba é considerado por muitos como o “Pai da capoeira moderna” – já que criou um método próprio de ensino – e também como um grande responsável pela aceitação da capoeira como uma modalidade de esporte, interrompendo o processo de repressão policial e amenizando a discriminação social sofrida até então.” O nome Bimba apelido recebido desde recém-nascido, pois a parteira brincou com sua mãe “eu não disse que ele era menino, olhe a bimba dele aqui”, então ficou conhecido por Bimba. Foi trapicheiro, estivador, carroceiro e carpinteiro. Recebeu o título pós-morte de Doutor Honoris Causa pela Universidade Federal da Bahia. Informações retiradas do calendário da capoeira, confeccionado pelo Programa Nacional de Capoeira – Projeto Capoeira Arte e Ofício – Centro de Informação e Documentação sobre a capoeira.

tocando o hino da Capoeira Regional. Enfim, aparecem múltiplas narrativas que exprimem vetores diferentes das generalizações dominantes que a capoeira sofrera na época.



(João Pequeno com um punhal na mão, e João Grande fitando-o com o jogo de corpo<sup>244</sup>)

Do filme, priorizamos as imagens do jogo dos Mestres João Pequeno e João Grande. A primeira, no Cais do Porto, na qual o cinegrafista filma de cima para baixo e produz uma cena surpreendente, pois nos acostumamos a ver o jogo da capoeira em posição frontal. Jair Moura faz, também, um revezamento de imagens no qual as cenas alternam-se da visão frontal para a acima referida. Através do cinematográfico, podemos desfrutar de imagens encantadas que talvez os nossos olhos<sup>245</sup>, em condições normais, não conseguiriam captar.

A segunda cena corresponde ao jogo na Rampa do Mercado<sup>246</sup>. Nela, também ocorre o jogo de ângulos para obter a imagem da roda, dessa vez, o cinegrafista faz uma tomada muito interessante, na qual coloca a câmera bem distante da cena, como se ela estivesse na parte de cima do Elevador Lacerda e, aos poucos, vai aproximando-se até centrar o foco no jogo. Ao mesmo tempo, uma outra câmera posicionada ao lado do mar focaliza um panorama da roda como um todo. As imagens são conectadas em seqüências, proporcionando um cenário espetacular, tanto do local da roda como do panorama das lindas águas da Baía de Todos os Santos e do patrimônio arquitetônico da cidade.

244 Fotografia do acervo particular de Jair Moura.

245 Benjamim, a esse respeito, vai dizer: "Não existe, durante a filmagem, um único ponto de observação que nos permita excluir do nosso campo visual as câmeras, os aparelhos de iluminação, os assistentes e outros objetos alheios. Essa exclusão somente seria possível se a pupila do observador coincidissem com a objetiva do aparelho, que muitas vezes chega a tocar o corpo do intérprete. BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 186.

246 A Rampa do Mercado, lugar histórico da cidade de Salvador, local de encontro da população que vivia na linda Baía de Todos os Santos e no Recôncavo. No passado, os mestres de saveiros, carregadores, feirantes e pessoas comuns freqüentavam o lugar na interlocução entre o mundo do trabalho e o mundo do lazer.

Essas multiplicidades de imagens possibilitam a compreensão das performances<sup>247</sup> “motoras” dos Mestres João Pequeno e João Grande. A participação deles não deve ser vista como um fato isolado, mas, sim, como parte integrante dos desdobramentos culturais da capoeira na época, pois ainda estava presente a “velha guarda” da capoeira baiana (Tiburcinho, Totonho de Maré, Noronha, Bimba, Pastinha, Waldemar, Traíra, Canjiquinha, Caiçara, Cobrinha Verde e muitos outros)

É importante frisar que eles têm um papel preponderante no filme, não participam apenas como atores coadjuvantes; não só porque, em boa parte do tempo em que são mostradas imagens do jogo nos quais eles atuam, aparece, de forma explícita, o reconhecimento do cineasta pelo seu jogo; mas, também, pelo fato de Jair Moura querer mostrar o jogo da capoeira voltado para as características africanas, como colocamos anteriormente.

Sábias são as palavras do Mestre Pastinha, que João Pequeno revelou em entrevista: “*eu não sei se ele fez uma música, ou ele falava, “na minha academia tem dois meninos, todo os dois se chamam João, um é cobra mansa e o outro é gavião, quando um anda pelos ares, o outro se enrosca pelo chão”*”<sup>248</sup>.

Mestre Pastinha produz “metáforas das condições humanas”<sup>249</sup>, nas quais os sujeitos são comparados a animais: a cobra e o gavião - simbologias bem diferenciadas - um réptil e uma ave, terra e ar. A cobra, com seu jogo rasteiro, espera o momento certo para dar o bote mortal e o gavião, ave de rapina, voa alto e, com seu mergulho certo, apossa-se da sua presa com suas garras. Natureza e cultura, nas quais a dimensão africana está imbricada construindo significados e representações dos movimentos corporais, montando “*paisagens de corpo bicho*”<sup>250</sup>

247 Paul Zumthor, ao trabalhar o entendimento de performance, inspirado em pesquisadores norte-americanos, considera que: “*está fortemente marcada por sua prática. Para eles, cujo objeto de estudo é uma manifestação cultural lúdica não importa de que ordem (canto, canção, rito, dança), a performance é sempre constitutiva da forma. Se um fato observado em performance é, por motivos práticos, transmitido, como objeto científico, por impressão ou conferência, então de maneira indireta e segundo a forma se quebra.* ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção linguagem*. São Paulo: EDUC. 2000. p. 34.

248 SANTOS, João Pereira. *Entrevista realizada com o Mestre João Pequeno, no Centro Esportivo de Capoeira Angola – Academia de João Pequeno de Pastinha*. Salvador, BA. 28/09/2004.

249 BOFF, Leornado. *A águia e a galinha: metáforas da condição humana*. Petrópolis, RJ. Vozes 1997.

250 Antonieta Antonaci, nas suas pesquisas, mostra a dinâmica da cultural-ancestral desse fenômeno corpo-bicho, vamos considerar apenas duas situações, mas ela apresenta várias outras. A primeira que chamou nossa atenção foi a simbologia do desenho de “Lucas de Feira” exposto na rodoviária de Feira de Santana. “Representado como um ser híbrido: rabo de escorpião (que espreita e surpreende o inimigo de tocaia, de improviso), corpos de serpentes (que sobrevivem em diferentes terrenos), cabeça de arara ou papagaio (aves falantes, que memorizam e repetem palavras)”. Essas seriam as características físicas, nesse sentido, é importante entreter no sentido de suas análises ao comentar “Lucas de Feira encarna imagem de africanos em desiguais e desmoralizantes em tentativas de imposição de relações de submissão, reforçando perspectiva de contínuo e reiterados confrontos na luta contra as formas da escravidão, ontem e hoje, no Brasil, nas Américas, nas Áfricas.” *Corpos Negros* (2004, p.13). A segunda situação foi a obra de arte em forma de escultura de Jabulani Nhlengethwa no Museu do Ouro na cidade do Cabo na África do Sul, “que, em tronco de árvore interiço, entalhou um corpo-a-corpo, homem branco e crocodilo, com realce para a cabeça, onde o rosto humano e possuído pelo crocodilo, que domina pelo seu crânio enquanto o homem está se enforcando”. ANTONIACI, Antonieta. *Corpos sem Fronteiras. Projeto História: revista do Programa de Estudos Pós-graduando em História e o Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, n. 25, p. 159-160, 1997.*

É comovente ver esses dois “meninos” jogando capoeira com a agilidade de um leopardo, a destreza de um macaco, a flexibilidade de uma rena e o vigor físico de um touro fazendo piruetas. Impressionante é o grau performático<sup>251</sup> da dança-jogo-luta, na qual eles conseguem imprimir uma narrativa corporal cujas características animais simbolizam suas experiências gestuais ancoradas nas memórias do passado da diáspora africana que são atualizadas em outros espaços e tempos.

Não temos a pretensão de reduzir as simbologias corporais do sujeito a simples sinestesia, relacionado-as às explicações naturalistas, mas, sim, visa-se à possibilidade de interagirmos com a cosmovisão africana, favorecendo a emergência de conhecimentos que se revelam na ancestralidade do corpo, no qual os ouvidos guardam o som das marés, dos pássaros e do vento; os sons vêm das batidas dos atabaques e manifestam-se na dança sagrada deixada pelos seus ancestrais: espíritos da água, do fogo, da terra e do ar, antepassados esses que, até hoje, os visitam em sonhos e tranSES.

Outra potência dessa mesma situação corpo-bicho está na musicalidade da capoeira, nas interferências entre os animais e no jeito que o corpo assume na situação do jogo, como podemos perceber nas ladainhas e nos corridos: “*Valha meu Deus, senhor São Bento, buraco velho tem cobra dentro*” “*Eu vi a cotia com o coco no dente, comendo farinha e tomando aguardente*”. “*Cobra coral, cobra coral seu veneno é mortal*”. Através dos corridos presentes nas músicas da capoeira se constituem os signos com seus respectivos significados, cujas formas de linguagem e de expressão fogem a toda e qualquer tentativa de uma tradução racionalista. Nesse sentido, tais performances são produzidas no afloramento da criatividade e da espontaneidade, bem próximas às formas operantes da literatura de cordel de folhetos nordestinos, “*onde atores que vivenciavam injunções em letras, voz, imagem, conquistaram outras formas e suportes materiais para transmitirem suas ancestrais tradições. Preservaram em seus versos metrificadas, memórias de histórias encantadas “do tempo em que o bicho falava”, sentavam à mesa para comer, dançavam, casavam, assombravam e intercruzavam reinos humanos e animais*”<sup>252</sup>.

251 Paul Zumthor vai relacionar a performance ao significado de competência. “A primeira vista, aparece como *savoir-faire*. Na performance, eu diria que ela é o *saber-ser*. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *Dasién* comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo. ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção linguagem*. São Paulo: EDUC. 2000, p. 35-36.

252 ANTONECCHI, Antonieta. *Corpos negros: desafiando verdades*. São Paulo, 2002. p. 4. No prelo.



Fica evidente, durante as cenas, o desdobramento da situação espaço-temporal: o dentro e o fora, o em cima e o embaixo, o rápido e o lento, o próximo e o distante, o fluido e o rígido, o ataque e a defesa. Quebra-se o estatuto dos paradigmas que querem explicar a capoeira de maneira simplificada e uniformizante (quantidades de golpes, decodificação das regras, dos rituais e outros).



(João pequeno na tesoura e João Grande na saída do Golpe<sup>255</sup>)

São momentos interessantes, nos quais os corpos se entrelaçam de tal forma, que a “paisagem corpórea” configura um cenário de unidade e revela o *borramento* das fronteiras corpóreas. Se a pele<sup>256</sup> é a membrana que separa o interior de um corpo do mundo exterior, fruto da relação híbrida entre o biológico e o cultural, nas cenas do filme, a pele dos dois encontra-se de tal forma unida, que supomos esteja em “vácuo zero”; ela está imersa nos intercorpos.

A pele, sofrendo a infiltração dos ritmos sonoros, imprime uma narrativa dos corpos que é intercambiada pelos toques dos berimbaus, pela batida do pandeiro, do atabaque e do agogô, além dos cantos de improviso, das ladainhas e dos corridos. Uma narrativa efervescente pelo diálogo dos jogadores em jogo-dança-luta não é decorrente das idéias que ordena e articula, mas, nela, o corpo dá o que pode e o que é pedido dele. Daí, funda-se um novo discurso, no qual o corpo, com a ajuda dos seus antepassados, desenha movimentos na paisagem da roda.

255 Fotografia do acervo particular de Jair Moura.

256 “Natural e cultural ao mesmo tempo, a pele humana é muito mais do que uma barreira ou um simples envelope capaz de reter e conter a vida orgânica. Para além de seu peso e das dimensões significativas de sua superfície, a pele é uma interface que se oferece ao mundo como registro, enigma e veículo de passagem. Por isso, ela se assemelha ao planeta, a epiderme da natureza, cujas dobras se tornam montanhas e abrem um abismo, cavam sulcos em forma de rios e mares”. SANT’ANNA. Denise Bernuzzi *Entre a pele e a paisagem. Projeto História, Revista do programa de Estudos Pós-graduação em História e do Departamento de História da PUC/SP, São Paulo, n.23, p.194 2001.*



(*João Pequeno se preparando para o aú e João Grande na esquivã e se preparando para cabeçada*<sup>257</sup>)

O corpo brincante-dançarino-lutador atualiza a sua memória de arquivo corporal<sup>258</sup>, realizando tais passagens, enigmas<sup>259</sup> corporais operam de maneira sensível e espontânea, colocam a pele<sup>260</sup> no lugar de receber e devolver as sensações táteis, sentir a dor ao toque de um golpe, (como o rabo-de-arraia aplicado por João Pequeno em cima de João Grande), mas, ao mesmo tempo, desfruta dos sutis toques da valsa de uma chamada de Angola.

Os movimentos da aparente luta estão no jogo constante de um com outro, de entrar e sair de dentro do outro com suas artimanhas. Os mestres falam “*não foi meu pé que tocou no seu corpo, mas seu corpo que tocou no meu pé*”. Invertendo o papel da ação, o sujeito que desfere o golpe passa a ser tocado pelo outro. O golpe perde seu poder de agressão e torna-se um encontro de corpos com sensações de dor e de alegria; a dor de quem ficou no meio do caminho, e a alegria de quem conseguiu mostrar o lado vulnerável do seu parceiro-oponente.

257 Fotografia do acervo particular de Jair Moura.

258 VIGARELLO, George. *O corpo inscrito na história: Imagens de um “arquivo vivo”*. Entrevista concedida a Denise Bernuzzi Sany’Anna, em *Projeto História, Revista do programa de Estudos Pós-graduação em História e do Departamento de História da PUC/SP*, São Paulo: EDUC, n. 21, p. 225-236, nov. 2000.

259 *Enigma: é o próprio ser humano. A base do que aparece sob o nome de “cultura”. Não se resolve, e sim se problematiza. A ação histórica do sujeito é esse trabalho problematizador.*

260 Denise Bernuzzi. *Considera que “Aceitar a densidade histórica das epidermes talvez seja uma maneira de evitar sua claustrofobia. A aliança entre o visceral e o epidêmico não reduz a pele a um envelope protetor, insensível aos dramas do interior do corpo e indiferente aos atropelos do que lhe existe. Mas, a compreende como um cérebro periférico, não apenas porque secreta as substâncias que os neurônios, mas por ser ela o teatro de tudo o que acontece no corpo e em suas relações com outros corpos”*. SANT’ANNA, Denise Bernuzzi *Entre a pele e a paisagem. Projeto História, Revista do programa de Estudos Pós-graduação em História e do Departamento de História da PUC/SP*, São Paulo, n.23 p.198, 2001.

Eles conseguem apresentar, no filme, o discurso do corpo contrapondo-se às condutas sociais do sistema capitalista que impõe a competitividade exacerbada, a intolerância e o completo desrespeito às diferenças culturais, em detrimento das solidariedades societárias que, na concepção da roda ritual, revela-se como princípio fundador da ancestralidade e de leituras sempre reabertas da história.

O discurso do corpo deles faz lembrar a crônica de Rubem Alves que diferencia o tênis do “frescobol”. Se o objetivo do tenista está em fazer o ponto através de uma jogada fulminante, no “frescobol”, a situação é diferente; mesmo com a pancada forte da bola, os jogadores lutam para manter a bola em jogo. A performance dos Joões está próxima da postura ética de preservação e continuidade do jogo, visto que, apesar dos desequilíbrios constantes, é preciso manter o parceiro no jogo.

Estamos realçando os aspectos em que os corpos dão significados às formas estéticas<sup>261</sup>, projetando substâncias de movimentos inesperados que produzem também formas. A epifania<sup>262</sup> é a “emergência de uma forma até então desconhecida”, a beleza de ver um movimento de ataque e defesa, a surpresa e o improvisado com que o jogador até mesmo assusta o seu parceiro, *“ele pensa que vou fazer uma coisa e faço outra”*. A epifania seria a realização de uma bela jogada que podemos exemplificar através dos dribles desconcertantes de Garrincha, Djalma Santos e Pelé que, necessariamente, não precisavam finalizar em um gol.

Abreu, a respeito do filme, destacou duas características importantes do jogo:

Quando eu olhei, a primeira coisa que me veio na cabeça, que parecia como um parto, um paria o outro, tem uma coisa de atração, um sai o outro entra, um entra e outro sai....” “a outra coisa é a disputa pelo espaço, disputa um centro, ele quer um centro, o João Grande é um pouco mais periférico, ele sai mas ele sai voltando para tirar o cara do centro, o João Pequeno ele tem o negócio do braço, ele vai tirando com o braço. O grau de articulação é tão bem feito, tem a impressão que ela liga, que tem anos e anos para chegar a esse negocio.”<sup>263</sup>

Nessa descrição da performance dos corpos durante o jogo, emerge a transitoriedade de fluxo e refluxo, entre ficar dentro do outro e o momento de dissipação dos corpos, quando a “membrana” que envolve os dois também se separa. O duplo aparece novamente; a disputa

261 Refere-se à receptividade sensorial e emocional de um grupo, ao controle do olhar, da vida sensível, das superfícies sensoriais do corpo (Muniz Sodré). Capacidade de perceber sensações; sensibilidade. Rubrica: estética: Capacidade de perceber o sentimento da beleza.

262 Muniz Sodré, ao explicar o significado da epifania, baseado no crítico literário alemão Gumbrecht, aborda “a aparição súbita e transitória de algo que, ao mesmo tempo de sua aparição, tenha substância e forma simultaneamente. Mas epifania significa, além disso, aparência como evento. O que aparece “como um evento” bem pode ser surpreendente...” “Para ele, o evento dá-se na descontinuidade e no inesperado, fazendo aparecer o que não estava lá antes”. Daí, a epifania, a tensão resultante da relação entre um corpo (substância) e uma forma ajeitar a citação

263 ABREU, Frederico José de. Entrevista realizada no Instituto Mauá, Centro Histórico de Salvador, Salvador, BA 27 de agosto de 2004.

pela centralidade espacial vai se reestruturando a partir do deslocamento dos corpos dos jogadores. A centralidade está nas trocas de experiências entre eles; portanto, a territorialidade dos corpos é provisória, cheia de mudanças num contínuo espaço desterritorializado. Nessas relações de viver o espaço-temporal, ocorre o deslizamento do percurso que faz passar imperceptivelmente de uma posição enunciativa para outra.

No filme, João Pequeno, aos cinquenta e um anos, e João Grande, aos trinta e cinco anos, jogam parecendo meninos e derrubam o pensamento que impõe o estereótipo do envelhecimento precoce das pessoas.

As narrativas corporais deles têm a potência da forma e da substância, mas seus corpos-vozes<sup>264</sup> também produzem saberes enigmáticos. Uma cultura oral baseada num discurso rico em metáforas e silêncios fica evidente nestes dizeres: *“A capoeira é quem nem a terra, você colhe o que planta”* (João Pequeno). *“Eu sou fruta madura, que cai do pé lentamente. Na queda, larga semente e procura uma terra fresca para ser fruta novamente”* (João Grande).

Filosofar não é uma atividade reservada a especialistas, pois encontra suas raízes nas experiências culturais. Percebemos, nas falas dos Joões, a utilização da terra como fonte de inspiração para a transmissão dos seus saberes com seus respectivos sabores; terra que gera vida e fornece o elemento de continuidade em ciclo de recriação e de energia que emana da natureza/cultura. Eles fornecem a referência cultural da terra como instrumento (metáfora) de conhecimento em tributo à cultura africana.



(João Pequeno no aú<sup>265</sup>)

264 Antonieta Antonecci vai se referir ao termo “vozes do corpo”, utilizado por Michel de Certeau. ANTONIETA, Antonieta. *Corpos sem Fronteiras. Projeto História, Revista do Programa de Estudos Pós-graduando em História e o Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*, São Paulo, n. 25, p. 1997.

265 Fotografia do acervo particular de Jair Moura.

O filme é rodado em 1968, mas é a partir dos anos oitenta, com o processo de revigoração da Capoeira Angola, que João Pequeno e João Grande assumem, definitivamente, o encargo de dar continuidade aos processos iniciatórios para uma nova geração de capoeiristas; no entanto, a estratégia utilizada por eles foi por meio da arte do jogo. O viés se deu pelo encantamento das imagens produzidas pelos corpos. As sutilezas dos toques e as vibrações sonoras das falas afetuosas atuaram de modo mais Odara<sup>266</sup> possível.

Em vez de apresentar normas comportamentais (regras rígidas), eles preferiram falar pelo corpo e influenciar através da poesia, da dança, da música, do samba, do ofício e da arte. Jogando, foram educando mansamente os sentidos dos parceiros e dos seus alunos. Enfim, instituíram formas diferentes para colocar uma outra história, com novos desejos de ser contada. Há um dito popular que declara: “Deus não dá asa à cobra”, mas a capoeira permite que esses paradoxos coexistam.

## 2.7. BAHIA POR EXEMPLO



O documentário “Bahia por Exemplo”,<sup>267</sup> de Rex Schindler, produzido em 1969 e exibido em 1970, mostra o cenário paisagístico e a dinâmica cultural da cidade de Salvador nessa época. A narração inicial se preocupa em contextualizar historicamente a formação da cidade. O filme valoriza a participação dos artistas Carybé, Carlos Bastos, Mestre Didi, Hansen,

266 *Conceito estético afro-brasileiro que alia eficácia à beleza.*

267 *A ficha técnica: Gênero: Documentário, Tempo de Duração: 75 min. Ano de Lançamento (Brasil): 1971. Distribuição: Servicine. Direção: Rex Schilinder. Roteiro: Rex Schilinder. Produção: Braga Neto. Apresentação: Porto Feliz Filmes. Co-produção: Polígono Filmes. Música: Dorival Caymmi, Camafeu Oxóssi, Ernesto Widmer, Fernando Cerqueira, Renato Fróes. Som: Walter Goulart. Fotografia: Giorgio Atili e Alfonso Rodrigues. Edição: Roberto Pires Assistente de Montagem: Raimundo Mendonça. Elenco: Gal Costa, Carlos Bastos, Carybé, Dorival Caymmi, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Genaro de Carvalho, Glauber Rocha, Jenner Augusto, Jorge Amado, Mário Cravo, Hansen Bahia, Filhas de Obá, Olga do Alaketo, Mestre Didi, Grupo Maculelê, Madrigal da Universidade da Bahia.*



A “dança dramática” no filme aparece diferentemente das apresentações habituais nas quais os dançarinos e/ou capoeiristas vestem um tipo de saia de corda desfiada para representar um estilo mais tribal a fim de configurar a condição do negro “primitivo” e arcaico.

No entanto, no filme, estão vestidos de branco, com exceção do Mestre que está de vermelho e um outro, de verde; os dançarinos aparecem vestidos de batas brancas compridas e calças listradas. Quanto à indumentária, Biancardi comenta sobre as modificações ocorridas em virtude da demanda das apresentações de shows folclóricos. “*A partir de 1962, os trajes passaram a experimentar uma enorme variedade, segundo o grupo folclórico. Assim, alguns voltaram a utilizar o abadá, outros introduziram a fibra de sisal, saias de palha-da-costa, tangas variadas[...] [...] Alguns grupos mais ousados chegam mesmo a usar minitanga, cobrindo a parte da frente e deixando os quadris totalmente despidos*”<sup>271</sup>. Para chamar atenção do público, utilizavam diversos recursos no seu espetáculo; a pouca roupa dos dançarinos durante as apresentações despertava a curiosidade e afluía a sensualidade dos corpos seminus.

A performance da dança do maculelê, no filme, é dramatizada na região do Vale do Canela, na parte de cima, em frente à Faculdade de Direito. A imagem potencializa o ritmo de forma cadenciada. O mestre, em posição de destaque, batendo sua grima com os seus alunos, mostra a singeleza do maculelê manhoso e sutil, nada de carreira. Utilizam-se duas formações: o círculo com o Mestre, no meio, batendo com sua grima e, depois, a formação de duas colunas. A respeito da dinâmica performática da dança, a etomusicóloga, Emilia Biancardi comenta que “*a dança era simples, com volteios leves, além de discreto levantar da plantar dos pés. Depois de percorrer toda a roda, o Mestre escolhia seu parceiro mais adestrado para uma espécie de duelo com as grima*”<sup>272</sup>.

A batida entre os jogadores, no filme, ilumina a peleja dos dançarinos, demonstrando suas habilidades na arte de bater com pau. A força empregada na batida da grima, a face do rosto sombrio, o jeito de corpo, a presença do facão na mão do Mestre e a disputa coreografada anunciam o perigo, afluando a expectativa de acontecer alguma coisa errada no momento da dramatização, de alguém se machucar em virtude de uma batida errada.

A imagem da roda de capoeira fica sob a incumbência do grupo folclórico OLODUM e a coordenação do Mestre Acordeon que dá todo tom da narrativa, explicando a origem da capoeira: “*a capoeira tem sua origem em controvérsias, [...], [...] nós preferimos essa hipótese em que os negros africanos utilizavam sua movimentação, imitavam gestos de animais selvagens, suas danças guerreiras, seus rituais religiosos, vindo para o Brasil a capoeira se transformou*”<sup>273</sup>.

271 *Idem*, p. 26.

272 *Idem*, p. 19.

273 *Narrativa apresentada por Acordeon no filme comentado*.

O OLODUM (o dono da festa) era um grupo folclórico de capoeira organizado por jovens rapazes em 1966. Surgiu numa reunião, em Brotas, na casa de Ubirajara Almeida (Acordeon), predominavam, no grupo, alunos do Mestre Bimba. *“A maioria dos participantes tem pouco mais de vinte anos: Benjamim Muniz, estudante do 4 ano de administração, coordenador geral do Grupo; Onias Carmadelli, estudante do 3 ano de Belas Artes, diretor artístico; Ednaldo Carneiro, 2 ano de agrimensor, supervisor técnico; Eng. Civil Augusto Muniz, 1 secretário; Fernando Palos, estudante de dança, diretor de patrimônio”*<sup>274</sup>. Além dos cargos oficiais, o grupo contava com a participação de Ubirajara de Almeida (Acordeon), Saci, Cascavel, Camisa Rocha, Itapuã, Gugu, Beijoca, Paulo Jaracussu e muitos outros.

O grupo foi premiado em festivais internacionais como em Quito, no I Festival Latino-Americano de Folclore, quando recebe o “Rumihahui de Oro”, uma placa folheada a ouro com a figura de um chefe índio em alto relevo”<sup>275</sup>. Na Argentina, participou do III Festival Latino-Americano e muitos outros e, na Bahia, fez apresentações nos teatros Castro Alves e Vila Velha.

Percebe-se o grau de organização do grupo enquanto entidade que chega a representar o Brasil em eventos internacionais, como também a conquista do grupo em poder intervir frente às instituições, às embaixadas, ao Itamarati e a outros órgãos públicos. Através dos shows folclóricos, o grupo Olodum mostrava a capoeira com toda a sua irreverência.

Na imagem do filme, a roda é composta com a presença de Mãe Zefa, que bate palmas abençoando os capoeiristas; no berimbau, Onias, no atabaque, o finado Gugu, o jogo matreiro do menino Vigu e a agilidade do Mestre Saci e tantos outros. Os movimentos realizados são oriundos da estética gestual da “capoeira regional”, os jogadores dramatizam golpes de luta, fazem encenação de derrubar o outro com a cabeçada, com as mãos e com os pés. O aspecto de um jogo solto, descontraído, de guarda aberta, sobressai, com realce para o entrar e o sair dos jogadores, atacando e defendendo-se com variações de movimentos em cima e embaixo.

Embora os jogadores estejam exibindo sua destreza para uma produção cinematográfica, a movimentação corporal do jogo e a aplicação dos golpes são diferentes da capoeira atual que usa ainda os mesmos golpes. Parece que a gestualidade dos alunos de Bimba, nesse período, ainda apresentava uma desenvoltura de jogar próximo do seu oponente, com movimentos harmoniosos, mesmo na aparente tensão da luta. É importante salientar que as formas estéticas dramatizadas no filme refletem os modelos transmutados para as exibições dos shows folclóricos.

274 *Olodum, Silé com novos prêmios para a Bahia. A Tarde, Salvador, 9 jan. 1969. Caderno Suplemento.*

275 *Olodum chegou com mais um Troféu: Luanda Silé, mas já vai voltar. Texto de Cidélia Argolo. Jornal da Bahia. Salvador,*

O processo de transformação da plasticidade corporal da Capoeira Regional vai se acen-  
tuar com o afastamento, por parte dos novos professores, do uso do método de ensino criado  
por Bimba, que primava pela execução de movimentos básicos da capoeira criados por ele.

As vestimentas usadas pelos capoeiristas, no filme, já expressam os novos modelos de  
se vestir nas apresentações; geralmente, usam calças coloridas, sem camisa, e com uma faixa  
na cintura. Cada grupo criava sua própria vestimenta com novos adereços, pois os grupos  
folclóricos estavam profissionalizados e existia toda uma organização na montagem do es-  
petáculo, que ia do figurino até a produção do palco. Não bastava se vestir com a indumentá-  
ria das escolas de capoeira; era preciso incrementar, inovar, para que os espetáculos tivessem  
um outro modelo totalmente diferente dos praticados nas escolas de capoeira.

A exibição dos novos aparatos técnicos se conjecturava com elementos plásticos  
diferentes daqueles aprendidos com o Mestre, principalmente no que tange aos aspek-  
tos ritualísticos da roda de capoeira.

O filme é cogitado para ser exibido na Pensilvânia, na “Semana da Bahia”, “*Todos  
sabem que o povo americano é o maior turista do mundo e com a boa vontade que os habitantes da  
Pensilvânia têm com a Bahia, seu Estado irmão, é realmente um achado a lembrança de levar uma  
cópia narrada em inglês*”<sup>276</sup>. O propósito do diretor, contudo, não era exibir seu filme para as  
feiras de turismo que existiam na época. O filme, realmente, contribui para a constituição de  
um imaginário da cultura baiana, o do povo alegre, exótico e rico em práticas culturais, mas  
também apresenta a mordenização da metrópole enquanto lugar de desenvolvimento cul-  
tural das artes produzidas na universidade e nos ateliês.

## 2.8. FESTAS NA BAHIA DE OXALÁ

O filme-documentário “Festas na Bahia de Oxalá”, de Ronaldo Duarte, produzido  
em 1969 para o cinema em 35 mm, conta com o texto e a narração de Jorge Amado. O dire-  
tor enaltece a dinâmica cultural das festas populares da cidade de Salvador, a fé do povo em  
santos nos cultos religiosos de matizes africanas, a presença dos veleiros no mar, as barracas  
enfeitadas vendendo suas iguarias, o samba-de-roda e a roda de capoeira. “*O documentário  
apresenta cinco festas populares da Bahia – “Senhor dos Navegantes, Reis (Lapinha), Bonfim,  
Ribeira e Yemanjá (Rio Vermelho), das quais apenas a da Ribeira está praticamente extinta, as  
demais ainda mantêm suas tradições, embora tenham perdido parte de suas características e incor-  
porado outras*”<sup>277</sup>.

276 CASTRO, José Berbet de. “Bahia por Exemplo” vai para Pensilvânia. *A Tarde*. Salvador, 17 jun. 1970.

277 Texto extraído da contra capa.



*(Cavaleiro no cortejo rumo a colina sagrada da Igreja do Bonfim, participando do cortejo com o seu berimbau ao lado<sup>278</sup>)*

O filme registra o entusiasmo do povo baiano durante esses festejos, o lado sagrado representado pela devoção aos santos e aos ritos de passagens (as procissões), bem como o lado profano das brincadeiras e das danças.

A cena na qual aparece o jogo de capoeira é rápida e revela a gestualidade da Capoeira Angola. Os corpos-brincantes jogam na parte superior da colina sagrada da Igreja do Bonfim, sugerindo um momento de descontração e ludicidade na roda de samba e de capoeira. O público está atento aos movimentos da “chamada de Angola”, do jogo rasteiro, e a presença do lenço no chão denuncia o jogo “pega laranja no chão tico-tico” (capítulo 1).

Os corpos irradiam alegria e desenvoltura na arte de se divertir. Estão vestidos com roupas das mais diversas cores revelando a não-filiação a uma determinada escola ou centro de capoeira. A presença de três berimbaus, dois “berra-boi”<sup>279</sup>, um “médio”<sup>280</sup>, pandeiros e outros, mostra a não-preocupação dos gestores da roda com a exigência de rituais pré-estabelecidos na capoeira.

Corpos-negro, com sua artimanha, revelam as manhas nas danças e nas lutas durante a diversão, simbolizando os ícones da capoeira e do samba-de-roda como elementos importantíssimos nas festas populares. Embora não consigamos identificar os capoeiristas no filme, como mestres ou alunos renomados na memória da capoeira, os personagens que apa-

278 Fotografia de GAUTHEROT, Marcel. *Bahia: Rio São Francisco, Recôncavo e Salvador*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1995, p. 225.

279 Tipo de berimbau muito importante na roda de Capoeira Angola, responsável pela organização da roda, tem um som mais grave, também é conhecido como Gunga.

280 É um outro tipo de berimbau usado nas rodas, que tem a função de interlocução entre o berimbau Gunga (grande) e a viola (berimbau, cuja cabeça é a menor).

recem mostram, brilhantemente, a estética do jogo. Provavelmente, jogadores-capoeira que ficaram no anonimato da história cultural da capoeira.

O filme, com ricas cenas das festas populares baianas, evidencia a fé do povo na realização dos festejos. A narrativa cinematográfica consegue envolver as mais belas situações ocorridas nos eventos populares, a movimentação dos corpos durante as procissões e o cortejo. O samba, a capoeira e outras manifestações culturais são alegorias que marcam o momento lúdico do festejo.

## 2.9. UMDIA NA RAMPA

O filme de Luiz Paulino retrata as relações de trabalho durante um dia na rampa do Mercado Modelo, local que, na época, tinha um importante papel no abastecimento da cidade, porquanto as mercadorias comercializadas eram oriundas do recôncavo baiano e das pequenas ilhas que formam a Baía de Todos os Santos.

A sinopse do filme constante no letreiro traz a seguinte narrativa: *“rampa do mercado modelo, porto de saveiros que navegam a baía de todos os santos, os homens vêm todas as manhãs do mar à terra e retornam com a noite para as águas que dizem ser da rainha yemanjá, esse filme é realizado graças à cooperação de todos os trabalhadores.”*

O filme serviu de base para Luiz Paulino elaborar o projeto inicial de Barravento, do qual trataremos mais adiante. A questão central enfoca o cotidiano dos trabalhadores e sua crença nas forças divinas, no caso específico, Yemanjá<sup>281</sup>. Contudo, as imagens do filme ressaltam, realmente, os costumes das práticas cotidianas realizadas pelos trabalhadores (mestres de saveiros, carregadores, feirantes e outros) que traziam suas mercadorias (milho, farinha, animais, frutas, verduras e outros utensílios) para serem vendidas na feira.

É um filme de curta duração, sem presença de narrador; é quase um musical. Podemos considerar, também, como documentário, no qual não existe diálogo oral entre os personagens, mas, uma brilhante trilha sonora requintada, na qual, a presença do berimbau é marcante, tanto na apresentação do filme, quando aparece uma pessoa tocando berimbau, como no transcorrer da película onde os acordes desse instrumento marcam o contexto da cena.

Luiz Paulino se preocupou em mostrar as atividades realizadas pelo trabalhador na sua labuta diária, na Rampa do Mercado, os corpos-negro explorados pelo sistema capitalista e que, na sua astúcia de realizar o seu ofício, oferecem várias formas de domínio gestual para realizar aquelas atividades: os equilibristas do saco de farinha e dos balaios sobre a cabeça, que ultrapassam os obstáculos ao passar entre os barcos e andar no meio da multidão, o

<sup>281</sup> Nos cultos religiosos africanos, Yemanjá é considerada deusa dos mares e do oceano, a rainha do mar, protetora dos pescadores

trabalho coletivo ritmado de passar um para o outro os utensílios, a velocidade e a agilidade dos corpos em descarregar os produtos para serem comercializados e a avidez dos mesmos nas transações comerciais.

O “corpo de labuta”<sup>282</sup>, como chama Frederico Abreu, ao se referir às estratégias criadas pelos negros, como, “rito de amaciamento do peso”<sup>283</sup>, que são formas combinatórias entre música, dança e esforço físico. Para ele, essas formas rítmicas dançantes e do vigor físico têm uma relação com a capoeira porque “a música e a dança (ginga) não se integram aos movimentos simplesmente como elemento de animação. São indispensáveis para realização, pelo que se deduz de sentenças como estas ditas pelos capoeiristas: “sem ginga não há capoeira”<sup>284</sup>.

As imagens revelam, também, as atividades de lazer, as práticas corriqueiras realizadas por esses trabalhadores após o trabalho: sua forma de comer com as mãos, na polpa do barco, sentados quase em posição de cócoras, a virada a seco de um copo de cachaça, o jogo da capoeira e o deleite do namoro nos porões das embarcações. São momentos de recuperar as energias usadas na força produtiva do trabalho, relações societárias imbricadas em práticas culturais, historicamente estabelecidas entre trabalho e lazer.

A presença da capoeira, no filme, é evidenciada numa roda de capoeira, onde dois jogadores, que não conseguimos identificar como capoeiristas conhecidos da literatura, bailam exclusivamente ao som do berimbau. O jogo é um misto dos movimentos da Capoeira Regional e da Capoeira Angola, num tom sorridente e brincante dos jogadores. Com a chamada de Capoeira Angola, há movimentos soltos das pernas, enganos dos braços, e o jogo mostra-se harmonioso e tranqüilo. Os golpes são deferidos de forma solta.

Os jogadores, um usa camisa, chapéu de couro tipo sertanejo e tem os pés descalços; o outro usa, apenas, calça. Eles representam a capoeira enquanto momento de diversão, instituindo territorialidade do não-trabalho, ou então desterritorialização do trabalho. A fuga, se assim podemos considerar, produz uma outra potência que toma corpo em outras formas de saber corporal<sup>285</sup>, às vezes imperceptível ou então não reconhecida historicamente pelo poder do Estado e pelas elites dirigentes. Dessa maneira, os corpos-capoeiras presentes no filme enunciam um jeito de enfrentar o árduo trabalho (quase sempre debaixo do sol escaldante em se tratando de uma região nordestina), cujas formas políticas implicam a resignificação do próprio trabalho em fazer, do ofício, sua arte.

282 Ver ABREU, Frederico José de. *Capoeiras Bahia, século XIX: imaginário e documentação*. Salvador: Instituto Jair Moura, 2005. p. 92.

283 *Idem*, p. 94.

284 *Idem*, p. 96.

285 *Idéia desenvolvida por Júlio César Tavares que traz “a possibilidade de constituição de uma enunciação em práticas discursivas, que se serve dos movimentos e ações corporais para estruturação do seu repertório. Este repertório é o resultante das articulações dos signos que são elaborados nas vivências cotidianas ou nelas intercambiados.” TAVARES, Júlio César de Souza. Dança de guerra: arquivo-arma. 1984. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Departamento de Sociologia da UNB, Brasília, DF, 1984, p.*

Se o propósito do diretor fosse mostrar os corpos-trabalhadores-populares, com suas práticas culturais de lazer e seus ofícios locais, como forma de exploração do trabalho, fazendo uma leitura apriorística da realidade cujo entendimento reverenciava a alienação, depositaria nos corpos dos trabalhadores. Ao nosso ver, nas próprias imagens do filme, as relações de exploração do trabalho se dão a partir de uma compreensão mais complexa, de interesses e de conflitos políticos, econômicos e culturais antagônicos e, ao mesmo tempo, confluentes. Isso não significa dizer que são vítimas de um processo histórico colonial, mas, sim, produtores e portadores de outras histórias, com outras formas políticas de se colocarem, reivindicarem e lutarem pelos seus direitos e, desse modo, ao ser colocado o entendimento sobre a alienação naquelas circunstâncias históricas, são excluídas outras formas políticas e estéticas de ir de encontro ao poder dominante.

As habilidades dos corpos relacionados ao ofício criam um campo de significado cultural muito rico; os marinheiros são considerados mestres de saveiros, sabedores da arte da navegação e da fabricação de embarcações<sup>286</sup>; os carregadores, artesões na arte do malabarismo com os utensílios, corpos-brincantes no jogo da dama e da capoeira que revelam os truques arquitetados pelo corpo na disputa com o outro. Enfim, uma complexa trama política que ouvimos num tom alto e forte enquanto é entoada do primeiro ao último Iê<sup>287</sup>, na roda da cultura dos capoeiras.

## 2.10 BARRAVENTO



No corrido das canções de capoeira, a estrofe é entoada “*valha meus Deus Senhor São Bento, buraco velho tem cobra dentro, valha meus Deus Senhor São Bento eu vou jogar meu Barra-*

286 Atualmente, o Estado da Bahia é considerado um dos mais importantes lugares na arte de fabricação de barcos de madeira, tais como: réplicas antigas de caravelas, navios-escolas para o aprendizado na área marítima e escunas, embarcações utilizadas na flotilha da indústria do turismo. Em Valença, próximo ao Morro de São Paulo, estão localizados os melhores estaleiros e os renomeados mestres que realizam a arte de fabricar embarcações.

287 Tipo de som ou grito utilizado pelos capoeiristas no começo da ladainha e ao término da roda também.

*vento*<sup>288</sup>. Primeiramente, o pedido de proteção ao Senhor Deus; em seguida, a ação de jogo considerado mais duro, o jogo de dentro.

O filme *Barravento*<sup>289</sup>, de Glauber Rocha (1938-1981), é uma produção baiana premiada no famoso festival KarLovy, na Tchecoslováquia. Realizado numa aldeia de pescadores na Praia de “Buraquinho”, localizada atualmente no município de Lauro de Freitas.

Glauber, no início das filmagens, era apenas o diretor executivo do filme. Luís Paulino dos Santos era o diretor responsável, que já tinha escrito o roteiro; no entanto, devido ao atrito entre e os financiadores do projeto e Paulino, esse foi substituído por Glauber, que tentou fazer, de *Barravento*, uma obra pessoal, mas não obteve êxito; o resultado da filmagem caminhava demais na perspectiva do neo-realismo italiano<sup>290</sup>. Essa vertente se preocupava em retratar as características próximas à realidade social da época.

Outro mecanismo é a utilização de atores não-profissionais, pessoas que não estão necessariamente envolvidas na profissão de ator, mas que podem representar um papel específico até mesmo aparecendo em partes para dar maior “autenticidade” ao filme e privilegiando também as “*narrativas mais frouxas, menos ligadas organicamente, menos dramatizadas, comportando momentos de vazios, lacunas, questões não resolvidas, finais às vezes abertos ou ambíguos*”<sup>291</sup>.

Glauber não gostou muito das filmagens pois estava fascinado pelas idéias estéticas do Soviético Eisenstein<sup>292</sup>, que pregava um cinema épico e intelectual, bem distante e até oposto à idéia inicial de Paulino. Após a conclusão da filmagem, Glauber ficou decepcionado, chegou a abandonar o projeto, e o material filmado ficou arquivado. Nelson Pereira dos Santos, que de-

288 *Corrido cantado nas rodas de capoeira (domínio público).*

289 *A Ficha Técnica do filme, Título Original: Barravento, Gênero: Aventura, Tempo de Duração: 80 min, Ano de Lançamento (Brasil): 1961, Estúdio: Iglu Filmes, Distribuição: Horus Filmes, Direção: Glauber Rocha, Roteiro: Glauber Rocha e Telles de Magalhães, Produção: Rex Schindler e Braga Neto, Música: Washington Bruno (Canjiquinha) e Batatinha, Fotografia: Tony Rabatony, Edição: Nelson Pereira dos Santos. O elenco formado por: Antônio Pitanga (Firmino); Luiza Maranhão (Cota); Lucy Carvalho (Náina), Aldo Teixeira (Arun), Lídio Cirillo dos Santos (Mestre), Rosalvo Plínio, Alair Liguori, Antonio Carlos dos Santos, Dona Zezé, Flora Vasconcelos, Jota Luna, Hélio Moreno Lima, Francisco dos Santos Brito, Dona Hilda, Adinora, Arnon, Sabá, Hélio de Oliveira (orientação de câmbles).*

290 *Vanoye, ao apresentar as tendências ou concepções que marcaram o cinema ao longo do tempo, comenta que o neo-realismo italiano, surgido na Europa pós-guerra “trata-se de testemunhar, de mostrar o mundo contemporâneo em sua verdade. A intriga importa menos que a descrição da sociedade (subdesenvolvimento econômico, desemprego, problema nos campos, condição dos velhos, das mulheres, das crianças). O neo-realismo vincula-se com o documentário (gênero que não cessou de evoluir, das primeiras tomadas com os irmãos Lumière aos documentários engajados de Lacumbe, Carné ou Vigo, nos anos de 1920, passando pelos britânicos): filmagens externas com cenários naturais, recusa dos efeitos visuais ou de efeito de montagem, imagens pouco contratadas, recurso e atores não profissionais (operários, camponeses, pescadores, etc.), temas sociais, intrigas frouxas, sem ações espetaculares. VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Ensaio sobre a análise fílmica. Campinas, SP: Papyrus. 1994. p. 34-35.*

291 *Idem, p. 35.*

292 *Vanoye ao se referir a perspectiva do cinema soviético, que se colocava contrariamente à produção hollywoodiana, levanta duas funções dos filmes, a partir dos filmes realizados por Pudovkin e Eisenstein. “um função de “tornar patético”, que tende de acompanhar os acontecimentos e os conflitos segundo procedimento como cortes rápidos, efeito de aceleração, câmera lenta, utilização do primeiro plano e do close up, ângulos de tomadas acentuadas, iluminações fortemente contratadas ou estilizadas; uma função de argumentação, que tende a exprimir idéias, valores, segundo procedimento como a montagem paralela (que permitem comparar os grevistas fuzilados a animais abatidos, a torrente de operários sublevados à do rio quando derretimento do gelo – ver A greve de Eisenstein”. VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Ensaio sobre a análise fílmica. Campinas, SP: Papyrus, 1994. p 29-30.*

cidou cuidar da montagem final do filme, concluindo-o quase um ano depois, em 1961.

Barravento pode ser considerado quase um documentário sobre a cultura popular baiana, mostrando, através da vida de pescadores a arte de fazer no ofício da pesca (a puxada de rede), o samba-de-roda nos momentos de festejos, os cultos religiosos africanos, na sua força de estabelecer relações de convívio societárias e a capoeira, no seu duplo aspecto de brincadeira-ludicidade e luta-valentia.

O filme coloca o candomblé, as práticas mágicas de origem africana como símbolos brasileiros da alienação que estaria interrompendo o progresso do país; por isso criticava a macumba no sentido de sujeitar os corpos. A aldeia dos pescadores, cuja comunidade não dispunha de uma consciência crítica, em relação às questões econômicas, políticas e ideológicas do país, representava um local atrasado, de vivências cotidianas místicas.

Se, por um lado, o filme retrata a ineficiência dos valores populares para enfrentar a modernidade, por outro, o “tiro sai pela culatra”, porque o requinte sonoro e visual com que é filmado enaltece a cultura, dando um tratamento poético e fascinante às práticas ritualísticas afro-brasileiras, enunciando um outro microdesejo do poder. É impossível ver o filme sem uma certa dualidade, talvez até em razão das contradições aparentes que aí se expressam, de um discurso nem sempre claro e coerente, mas, esteticamente apaixonante.

A narrativa presente no letreiro do filme apresenta a seguinte descrição:

No litoral da Bahia vivem os negros pescadores de “Xaréu”, cujos antepassados vieram escravos da África. Permanecem até o hoje os cultos aos Deuses Africanos e todo este povo é dominado por um misticismo trágico e fatalista. Aceitam a miséria, o analfabetismo e a exploração com a passividade daqueles que esperam o reino divino.

Yemanjá” é a rainha das águas, “a velha mãe de Irecê”, senhora do mar que ama, guarda e castiga os pescadores. Barravento é o momento de violência, quando as coisas de terra e mar se transformam, quando no amor, na vida e no meio social ocorrem súbitas mudanças.

Todos os personagens apresentados neste filme não têm relação com pessoas vivas ou mortas e isto será apenas mera coincidência os fatos, contudo existem.

Daí percebe-se a narrativa que o filme evoca; a culpabilidade das tradições místico-religiosas no desenvolvimento da comunidade e que o “povo”, a despeito de suas crenças, são condenados a viver na miséria e no analfabetismo. Dessa maneira, Glauber investe

numa perspectiva histórica reduzida da complexidade social vigente, porque não consegue reconhecer a importância dessas práticas num processo revolucionário. Para Glauber, Barravento é uma obra de inspiração revolucionária: *“Fiz um filme contra candomblés, misticismos e, num plano de maior dimensão, contra a permanência de mitos numa época que exige lucidez, consciência, crítica e ação objetiva”*<sup>293</sup>.

Nota-se a preocupação de Glauber de marcar sua posição pragmática em relação ao povo e suas crenças; no entanto, o que se tem de mais revolucionário no filme são as imagens de um povo que, mesmo em condições adversas, consegue brincar, beber, batucar, dançar, brigar e festejar, instituindo um fluxo e um refluxo de viver a vida, bem diferente daquele determinismo histórico de civilidade ancorado nas matizes do europocentrismo<sup>294</sup>.

A trama do enredo de Barravento consiste no amor entre Naina (a única branca numa colônia de pescadores negros) e Aruã (o protegido pelo Mestre e por Yemanjá). Firmino é o personagem filho da comunidade que goza o status de ter convivido na cidade e retornado à aldeia para convencer os pescadores dos seus direitos enquanto trabalhadores, portanto, ele é Exu. Os modos viventes entre os dois mundos é o protagonista da perda dos poderes de Aruã, em virtude de se deitar nos braços da negra Cota, perdendo sua sacralidade e sendo reduzido à condição de homem. Firmino é capaz de qualquer coisa para conseguir seus objetivos, e sua maneira da conquista é, geralmente, truculenta e agressiva.

O traço marcante da capoeira vem por intermédio de Washington Bruno da Silva - Mestre Canjiquinha (1925-1994)<sup>295</sup>, que compõe parte da trilha sonora do filme. A performance de Canjiquinha é admirável logo na sua primeira aparição, tocando numa caixa de madeira o samba de roda; em seguida, no remelexo do corpo, é convidado para entrar na roda. O samba é duro; é o samba de pé. De repente, Firmino, sambando com Cota, sai do centro da roda para pegar Naina, e a resposta é sintomática; Aruã empurra Firmino e a confusão está armada. Firmino é seguro por Canjiquinha e, ao apartar a briga, monta-se logo a roda de capoeira, ocorrendo a passagem do momento lúdico e descontraído para a braveza e a valentia de se resolver na luta dos pés.

A roda está armada, e Canjiquinha sai para jogar. Começam no movimento circular

293 *Diário de Notícias*, 1962.

294 *Estou me referindo aos paramentos ideológicos, políticos e culturais hegemônicos na sociedade brasileira a partir do processo histórico da colonização que instituiu a valorização da cultura européia em detrimento da subjugação da cultura indígena e da cultura africana. A força da civilidade do mundo europeu como centro das relações mundiais.*

295 *“Nasceu em Salvador, filho de D. Amália Maria da Conceição. Aprendeu Capoeira com Antônio Raimundo – o legendário Aberrê. Iniciou-se na Capoeira em 1935, na Baixa do Tubo, no Matatu Pequeno, no banheiro do finado Otaviano” (um banheiro público). Filho de lavadeira, Mestre Canjiquinha foi sapateiro, entregador de marmitta, mecanógrafo, dentre outras atividades, foi também jogador de futebol (goleiro) do Ypiranga Esporte Clube, além de cantor de bolero nas noites soteropolitanas. Participou dos filmes “O Pagador de Promessa”, “Operação Tumulto”, “Capitães da Areia”, Barravento”, “Senhor dos Navegantes” e “A Moça Daquela Hora”, além de foto-novela com Sílvio César e Leni Lyra. Fundou o conjunto Folclórico Aberrê, foi Mestre de Antônio Diabo, Paulo dos Anjos, Burro Inchado, Madame Geny, Victor Careca, Robertão e Brasília, dentre outros nomes da Capoeira atual.” Informações retiradas do calendário da capoeira, confeccionado pelo Programa Nacional de Capoeira – Projeto Capoeira Arte e Ofício – Centro de Informação e Documentação sobre a capoeira*

de dar “volta ao mundo”<sup>296</sup> e, em seguida, tem lugar a chamada de Angola; os corpos em jogo entram e saem um do outro com movimentos rápidos de aú, esquivas, rabo-de-arraia e meia-lua. No decorrer do jogo, prevalece o domínio do Mestre Canjiquinha sobre Firmino, encaixando várias rasteiras e, no fundo musical, cantava-se “*siri botou gameleira no chão, siri botou gameleira no chão*”<sup>297</sup>, enaltecendo o significado que “*burro bravo amansasse na roda*”, um tipo de conduta educacional que mostra a fragilidade e os limites do outro jogador.

O papel do personagem assumido por Canjiquinha, no filme, é do mestre da capoeira na aldeia e que, por isso, tem a responsabilidade e a competência de dosar a valentia de Firmino. Esse tipo de conduta representa o poder-saber do corpo na prática discursiva do corpo em jogo-movimento, o qual se aprende na ação do jogo-dança-luta. Não foi preciso Canjiquinha chamar atenção de Firmino; na própria luta, ele vai amassando, lentamente, a braveza de Firmino.



(Aruã – Aldo Teixeira)

Firmino – Antônio Sampaio<sup>298</sup>)

A segunda cena na qual a capoeira é representada se desenrola a partir da discussão entre Firmino e Aruã. Firmino delata Aruã por ter quebrado o pacto de castidade ao se deitar com Cota, perdendo, portanto, a aura de Santo protegido. A luta é dançada e coreografada, os golpes da capoeira são deferidos rapidamente, ritmados pelo som do berimbau com os toques de São Bento Grande e vários repiques.

A luta é dramatizada pelos atores enunciando o vigor físico e a disputa da “*prova dos nove*”<sup>299</sup>. No final, Aruã é derrubado por Firmino que diz: “*eu vou deixar você vivo pra tomar o povo, é Aruã que vocês tem que seguir, o mestre não, o mestre é um escravo iê ê ê*”. Aruã é relegado a simples mortal ao perder a aura de Santo protegido e, por con-

296 Movimentos realizados pelos capoeiristas no sentido anti-horário. Atribuem-se vários significados ao movimento: momento em que os capoeiristas estão ligados, pensando nas possíveis formas de superar os obstáculos encontrados na roda, serve para acalmar os jogadores e como colocar mestre Decânio, “a situações que se sucedem num contínuo circular... ..como a física moderna .... dá lugar ao princípio da incerteza.” DECÂNIO FILHO, Ângelo. *A herança de mestre Bimba: lógica e filosofia africanas da capoeira*. Salvador: Produção independente, 1996. p. 144.

297 Corrido cantando nas rodas de capoeira. Verso de domínio público.

298 Crédito da fotografia BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro*. São Paulo. Companhia das Letras, 2007, p.130.

299 Termo utilizado para verificar a comprovação do fato, e/ou a veracidade do fato.



educação, mas, também, quanto à presença dos mesmos na conduta do trabalho.

A capoeira, no filme *Barravento*, é parte de um contexto cultural da colônia dos pescadores que são considerados como incapazes e ignorantes, no olhar do cineasta, cuja perspectiva estava baseada na idéia do progresso e do desenvolvimento. No entanto, ao assistirmos ao filme, várias vezes, percebemos as ricas relações societárias de educação e cooperação.

O Mestre, líder dos pescadores, defendia um projeto de convívio social que se baseava na organização comunitária, pois, mesmo explorado pelo dono da rede, ele tinha um determinado “controle” sobre os pescadores e os membros da comunidade, muito parecido com as formas de controle que os mestres de capoeira exercem em seus alunos. Já na perspectiva de Firmino, a emancipação dos membros da aldeia estava na interrupção das condutas sociais. Percebe-se, no papel assumido por Firmino, que os meios não justificam os fins, pois ele vai utilizar os diversos mecanismos de agenciamento para derrubar o líder e suas idéias.

## 2.11. A GRANDE FEIRA



O filme dirigido por Roberto Pires é uma produção baiana de 1961; sua história enfoca a mudança da antiga Feira de Água de Meninos para a área da enseada de São Joaquim, onde está localizada atualmente. O enredo envolve vários personagens: Chico Diabo, um ladrão valentão que aterroriza a área e tenta incendiar o local onde se armazenava a gasolina, mas é preso pela multidão e entregue à polícia; Maria, uma prostituta que gerencia todos os pequenos roubos da quadrilha de Chico e assume o papel de heroína por ter salvo a feira da destruição; o marinheiro Sueco interpreta o papel de galã (seduz Maria e a esposa de um importante advogado da alta sociedade); e muitos outros.



*(Fotografia do filme na qual aparece a Rampa do Mercado nas imediações do Elevador Lacerda se dirigindo à enseada de Água de Meninos<sup>303</sup>)*

A trama se configura em inúmeras relações políticas e amorosas entre as personagens, mas o filme expõe os trabalhadores da feira como incapazes de defender seus interesses, pois não conseguiam agir de forma coletiva na tentativa do bem comum que era a manutenção dos feirantes naquele local; o filme mostra a fragilidade dos feirantes pela incapacidade de organizar-se politicamente. Aborda, também, a luta dos trabalhadores feirantes pelo seu local de trabalho em virtude da pretensa desapropriação do lugar pelos “tubarões”, representados pela empresa petrolífera Shell, cujo capital estrangeiro quer esmagar os feirantes.



*(O cordelista chamando atenção do povo para a remoção da Feira de Água de Meninos para a enseada de São Joaquim)*

303 Crédito da fotografia CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *A nova onda baiana: cinema da Bahia 1958/1962*. Salvador. EDUFBA, 2002, p. 1.v.

Durante o filme, não há imagens que retratem o ritual da roda de capoeira, entretanto o papel de Valentão ostentado por Chico e por Maria, a mulher que exerce poder e prestígio no território pela sua exímia capacidade no manuseio da navalha, fez com que olhássemos esses personagens, mais especificamente, para sua ação criminal.

Na cena em que Chico Diabo rouba uma joalheira, ele é abordado por um policial que, ao suspeitar do crime, interroga-o. Chico justifica sua presença na área dizendo que fora visitar a sua irmã que estava grávida e convida o guarda para ver, mas, no caminho, esse quer saber o que tem no saco. Então Chico, ao virar-se, já lhe desfere uma navalhada no pescoço do guarda (toma lá seu .....), cortando a sua garganta.

Em relação ao uso da navalha pelos os capoeiristas, Liberac afirma que “*Os capoeiras ainda utilizavam armas variadas como facas, paus, pedras, revólveres e, sendo a principal arma, a navalha*”<sup>304</sup>. Mais adiante, Liberac, baseado nas informações contidas nos manuscritos do mestre Noronha, comenta o seguinte: “*A navalha era referida com freqüência no universo dos capoeiras e pudemos encontrar diversos processos por lesões corporais (artigo 303) registrando o uso dessa arma. É uma das características marcantes nas práticas cotidianas dos capoeiras e elemento indicador da cultura da capoeiragem em todo o Brasil*”<sup>305</sup>.

Talvez não fosse o propósito do diretor do filme associar a figura de Chico Diabo à imagem de um capoeirista; no entanto, podemos relacioná-lo às práticas cotidianas dos capoeiras, conforme descreve Liberac no seu trabalho, tendo em vista o papel assumido, de valentão e “dono do pedaço”. De acordo com a personificação dele, no filme, enquanto suposto capoeirista, podemos considerá-lo de forma implícita como conhecedor das manhas no jogo da navalha, mas, no final do filme, essa característica aparece de maneira explícita, quando Chico, ao confrontar-se na luta com Sueco, aplica uma rasteira, mostrando-se, pelo menos, conhecedor da capoeira.

O papel de desordeiro assumido por Chico Diabo confere a ele o poder na territorialidade do espaço e nos agenciamentos instituídos com os outros membros daquela comunidade, haja vista que Chico era considerado um “herói”, aquele que poderia resolver o problema da feira, e não tinha ninguém para detê-lo, pois ele sempre estava envolvido em conflitos com os policiais, e aqueles que se metessem com ele estavam com os dias contados. Tanto é que Chico, ao saber que foi denunciado aos policiais por Zazar (dono do cabaré), resolve afogá-lo na maré, matando-o. No entanto, no final do filme, Chico Diabo é linchado pelos próprios feirantes, perde o prestígio e fica na condição de derrotado; suas ações são julgadas pelo povo que o entrega à polícia.

304 PIREs, Antônio Liberac Cardoso Simões. *A capoeira na Bahia de Todos os Santos: um estudo sobre a cultura e classes trabalhadoras (1890-1937)*. Tocantins: Ed. GRAFSET, 2004. p. 18.

305 *Idem*, p. 46.



(*Sueco dominando Maria quando ele toma dela a navalha*<sup>306</sup>)

A outra cena em que aparece o uso da navalha é com Maria da Feira. É a desforra que Sueco quer tirar em função da navalhada desferida por ela, na feira, logo no início do filme. Ricardo, o receptor das mercadorias roubadas por Chico, sabendo que o gringo tinha tomado uma navalhada da moça, entrega o serviço, dizendo o local onde a mesma trabalhava, o cabaré do Zazar.

Ao chegar no cabaré, Sueco chama Maria em tom bem alto para acertar as contas. Maria não se intimida e desafia Sueco para ver se ele é macho mesmo e retira a navalha debaixo do espartilho; Sueco, numa manobra ágil e rápida, tira seu chapéu de marinheiro e consegue dominá-la tomando da mão dela a navalha.

Em seguida, Sueco diz *“você não morre porque é mulher boa”*, mas corta o vestido de Maria de cima a baixo, ridicularizando-a na frente de todos. Sueco, ao perceber que o público não parava de rir e debochar de Maria, pega a toalha da mesa, cobre seu corpo e carrega-a para o seu quarto. Daí, ocorre a mudança brusca da situação: do conflito da briga para a relação de carinho e amor. É a dupla derrota de Maria; a primeira, a perda do status de mulher valentona, linha de frente da quadrilha de Chico Diabo e a segunda, ser seduzida e conquistada por um forasteiro. No entanto, mais adiante, Maria personifica a imagem de heroína que deu sua vida para salvar a feira da destruição, pois, com sua coragem, ela pega a bomba colocada por Chico nos tanques, tenta jogá-la no mar, mas acaba morta pelo estopim do artefato.

Josilvaldo, 2005, ao enveredar no seu trabalho sobre as *“Mulheres de pá virada”: o feminismo no universo dos capoeiras*, mostra a bravura e a valentia das mulheres em disputar os

306 BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro*. São Paulo. Companhia das Letras, 2007, p.129.

espaços da rua em virtude da necessidade que tem de desenvolver suas atividades de sobrevivência econômica. Josivaldo comenta que: “*Sendo elas capoeiras ou não, o que as fontes indicam é que essas mulheres disputavam seus espaços sociais a golpes de navalha, cacetadas e pontapés contra quem lhes representasse uma ameaça.*”<sup>307</sup>.

Portanto, o papel assumido por Maria no filme é muito semelhante às experiências históricas relatadas por Oliveira. O nosso desafio, aqui, foi relacionar as atitudes representadas por Chico Diabo e Maria com as práticas cotidianas da cultura dos capoeiras na rua. São impressionantes as similaridades entre os fatos ocorridos no passado, no contexto cultural dos capoeiristas, e o drama encenado no filme, que coloca esses personagens como símbolos representantes do povo pobre que vive na marginalidade, em condições precárias.



(O momento em que Chico Diabo é preso pelos próprios feirantes<sup>308</sup>)

O sentimento revelado no final do filme consiste na máxima de que “o crime não compensa”, os “heróis” são destituídos, Chico acaba preso pela polícia e Maria, morta. Os problemas da feira continuam os mesmos do início do filme, mas com a utópica esperança do sindicato, prometendo lutar pela permanência dos trabalhadores no espaço, embora os “tubarões” continuem aterrorizando os trabalhadores. Afinal de contas, o filme quer mostrar a fragilidade do povo em lidar com a exploração exercida pela classe dominante.

307 OLIVEIRA, Josivaldo Pires de. *No tempo dos valentes: os capoeiras na Cidade da Bahia*. Salvador: Quarteto, 2005. p. 75.

308 Crédito da fotografia CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *A nova onda baiana: cinema da Bahia 1958/1962*. Salvador. EDUFBA, 2002, p. 134.

## 2.12. O PAGADOR DE PROMESSAS



Baseado no texto teatral de Dias Gomes, o *Pagador de Promessas*<sup>309</sup> foi dirigido por Anselmo Duarte, produzido pela “Vera Cruz”. No dia 23 de maio de 1962, o filme recebia a Palma de Ouro no Festival de Cannes, a indicação ao Oscar de melhor filme estrangeiro dada pela primeira vez a um filme brasileiro e mais cinco prêmios internacionais. Eis a sua sinopse:

Esta é uma história que tem sua origem no sincretismo religioso, tão própria de nossa gente. Zé do burro (Leornado Vilar), um caboclo simples, fez duas promessas para salvar o seu burro de estimação, ferido por um raio. Uma dessas promessas era para Santa Bárbara (Iansã no ritual afro). Levaria uma cruz até a sua igreja em Salvador. Foi o que fez. Todavia depois de peregrinar por mais de 40 quilômetros, esbarrou na intransigência do padre Olavo (Dionísio Azevedo), que não permitia que ele cumprisse o que haveria prometido a Santa Bárbara (ou Iansã). Começa, então, a série de acontecimentos que movimenta a história. Seus integrantes: agitação popular, cafajeste, jornalistas inescrupulosos, políticos corruptos, aproveitadores<sup>310</sup>.

Com base no enredo do filme, podemos considerá-lo um drama, no qual aparecem expostas as viscosidades secretas do sincretismo religioso, no sentido de retratar o semblante da alma do povo brasileiro. A intolerância religiosa é representada pelo catolicismo, pois o padre

309 *A Ficha Técnica: Título Original: O Pagador de Promessas. Gênero: Drama. Tempo de Duração: 95 minutos. Ano de Lançamento (Brasil): 1962. Estúdio: Cinedistri / Produções Francisco de Castro Distribuição: Lionex Films Inc. / Embrafilme. Direção: Anselmo Duarte. Roteiro: Anselmo Duarte, baseado em peça teatral de Dias Gomes Produção: Francisco de Castro e Oswaldo Massaini, Música: Gabriel Migliori Direção de Fotografia: H.E. Fowle Direção de Arte: José Teixeira de Araújo, Edição: Carlos Coimbra. O Elenco formado por Leonardo Villar (Zé do Burro), Glória Menezes (Rosa), Dionísio Azevedo (Padre Olavo), Norma Bengell (Marli), Geraldo Del Rey (Bonitão), Roberto Ferreira (Dedé), Othom Bastos (Repórter), Maria Conceição (Tia), João Desordi (Detetive) Antônio Pitanga (Coca), Milton Gaúcho (guarda), Irênio Simões (secretário do jornal), Enock Torres (delegado de polícia), Maria Conceição (Minha tia-Mãe de Santo), Walter da Silveira (bispo), Napoleão Lopes Filho (bispo), Velvedo Diniz (sacristão), Cecília Rabelo (beata), Jurema Penna (beata), Alair Liguori (beata), Mestre Gigante e Mestre Canjiquinha e sua Academia de Capoeira de Salvador da Bahia.*

310 *O Pagador de Promessas. ISTO É – Cinema Brasileiro. Cinearte Produções Cinematográficas Ltda. Serviço de gravação nos executado no laboratório Videolar Multimídia, Ltda., VHS, São Paulo. SP.*

não aceitava a promessa de um trabalhador rural que prometeu, a Santa Bárbara e/ou Iansã<sup>311</sup>, levar uma cruz nas costas até a igreja em Salvador visando a cura do seu burro. O filme enfoca o confronto vivido por Zé do Burro ao enfrentar o peso do arbítrio e do poder da Igreja.

O filme quer destacar a ingenuidade do povo e, ao mesmo tempo, a devoção aos cultos religiosos afro-brasileiros. De um lado, o poder autoritário constituído pela igreja católica e pela polícia, do outro, o peregrino (um suposto Messias) que tenta, através da sua determinação, pagar a promessa, contando com a compaixão do povo. A cidade se volta para o fato, e os seus vários segmentos participam da trama.

Os jornalistas defendem a bandeira da liberdade de expressão, o político pensa na chance de conseguir votos; a mãe de santo aparece como defensora e representante do candomblé, a polícia os vê como criminosos e arruaceiros; o cordelista quer immortalizar sua história com a venda do cordel; o dono do bar espalha gentileza em virtude do aumento da freguesia. Enfim, cada segmento começa a usufruir e associar o personagem Zé do Burro a determinado símbolo (representante da reforma agrária, comunista, revolucionário, o novo Messias e o impostor), servindo de instrumento de projeção dos pequenos grupos sociais. A mistificação de Zé do Burro em mártir é construída ao longo de todo o filme.



*(A chegada de Zé do Burro à escadaria da Igreja após a viagem)*

A maior parte do filme passa na área atualmente conhecida como Centro Histórico da Cidade do Salvador, mais especificamente na escadaria da Igreja do Santíssimo Sacramento que, em virtude do filme, ficou conhecida como igreja e escadaria de Santa Bárbara.

311 “Orixá feminino dito Oiá nos candomblés ortodoxos nagôs; é uma das três mulheres do orixá Xangô e a encarnação das tempestades, raios e ventos. Dicionário Houass.

Na ficha técnica, há referências ao Mestre Canjiquinha e seus capoeiristas, mas, teve, também, a participação de Francisco de Assis<sup>312</sup>, o Mestre Gigante ou Bigodinho, que, ao entrevistá-lo, nos falou da presença dos capoeiristas que estavam no filme, destacando os seguintes: “*Canjiquinha, Caiçara, Vadinho, Miranda, Arnor, um bocado de Angoleiros Vadinho era do sapateado*”<sup>313</sup>, me atrevera dizer, também, Burro Inchado.

Na primeira cena em que a capoeira aparece quando o ator que faz papel de capoeirista (Antônio Pitanga) Mestre coca-capoeira, ao ler o jornal, diz: “*novo Cristo, prega a revolução, Santo ou Demônio, leva sete léguas carregando uma cruz pela reforma agrária*”, e aproveita a oportunidade para chamar a turma, “*peçoal vem cá, vamos ajudar um camarada na escadaria de Santa Bárbara*”. Canjiquinha logo pergunta, “*e a capoeira?*”. A resposta é imediata, “logo mais, lá mesmo.” Aqui já denuncia um certo envolvimento dos capoeiras com os assuntos políticos, fato muito recorrente em tempos passados<sup>314</sup>.

Ao saber que a cidade está envolvida com um novo episódio, logo de cara, o ator-capoeirista toma partido do camarada, no caso, Zé do Burro, que representa a resistência contra a intolerância, e, portanto, num ato de solidariedade, os capoeiristas saem em defesa do novo Santo. Outro aspecto interessante que flagramos através das imagens foi o local onde eles estavam jogando, no cais do porto, ou seja, o local em que a cultura dos capoeiras se desenvolvia dentro do espaço urbano.

312 “É conhecido na roda de capoeira Angola como Bigodinho, na Roda de capoeira Regional como Gigante e pelos menos mais antigos como Pequeninho. Iniciou-se na capoeira no jardim suspenso na Barra, com Mestre Cobrinha Verde e depois foi aluno do mestre Pastinha. “Mudou de partido” quando foi a academia do mestre Bimba. parceiro de menino Gordo (muitas vezes confundido com ele por ser muito parecido) começou a ensinar no seminário Central, passando depois para sua Academia “Capoeira São Gonçalo”, com sede à rua Rodrigues Ferreira 226, na Federação. Freqüentador assíduo das rodas no lar das Pombas (aos domingos) e na Barra, no Jardim Baiano, Mestre Bigodinho tem no rol de sua criação o toque de berimbau chamado “Cinco Salomão”, que como ele diz para “jogo miudinho, embaixo, jogo miudinho no chão, só embaixo”. Além de ter participado do filme “os Cangaceiros” e ser um exímio contador de “causo”. Mestre Gigante, como um bom e apaixonado seresteiro, não rejeita um bom violão para cantar e relembrar aventuras do passado.” Informações retiradas do calendário da capoeira, confeccionado pelo Programa Nacional de Capoeira – Projeto Capoeira Arte e Ofício – Centro de Informação e Documentação sobre a capoeira.

313 ASSIS, Francisco de. Mestre Gigante. Entrevista realizada na sua residência, Av. Cardeal da Silva, em frente à Universidade Católica do Salvador, na Federação, Salvador, BA, 31 de agosto de 2005.

314 Ver os trabalhos de OLIVEIRA, Josilvado Pires de. No tempo dos valentes: os capoeiras na Cidade da Bahia. Salvador: Quarteto, 2005 e PIRES, Antônio Liberac Cardoso Simões. A capoeira na Bahia de Todos os Santos: um estudo sobre a cultura e classes trabalhadoras (1890-1937). Tocantins. Ed. GRAFSET, 2004.



(Zé do Burro tentando entrar na Igreja com a Cruz e, ao lado, o Mestre Coca-capoeira com os seus capoeiristas)

Na cena seguinte, já na escadaria da igreja, a roda é montada com quatro berimbaus e dois pandeiros. Canjiquinha aparece jogando com o Mestre Coca-Capoeira (Antônio Pitanga), um jogo rápido, bonito e dinâmico, cuja plasticidade dos movimentos forma a paisagem dos corpos fluentes em jogo, com rasteira e cabeçada entrando.

A cena do jogo revela um estado meio mágico entre os jogadores; eles estão totalmente integrados ao ritmo da música. Com o desenrolar do jogo, Canjiquinha derruba Antônio Pitanga com um chute lateral (martelo) que pegou de cheio na sua cabeça; no entanto, o lado festivo e lúdico prevalece até o momento. Antônio Pitanga, em relação à cena, nos falou que “*you jogas capoeira pra valer, não tem brincadeira, a verdadeira capoeira quando você vai jogar não tem armação [...] você tem os contragolpes, você tem a saída. Então quando no final, por exemplo, ele dá um martelo e pega em mim mesmo*”<sup>315</sup>. A saga do Mestre Canjiquinha está no domínio do repertório dramático do jogo, e isso não evita a aplicação de um golpe mais incisivo.

A estética do jogo reflete as idéias do próprio Canjiquinha que afirma, “*não existe capoeira regional e nem angola. Existe capoeira [...] Agora, a capoeira é de acordo com o toque, se você está numa festa: se toca bolero você dança bolero: se tocar samba você dança samba: tocando maneiro você dança maneiro: tocando apressado você apressa.*”<sup>316</sup>. A defesa da tese, de que a capoeira é uma só, na hibridação entre os dois estilos de capoeira, vai oportunizar a Canjiquinha, na década de sessenta, enveredar por outro caminho que não se dá na forte disputa da oposição entre a Capoeira Angola - Mestre Pastinha e a Capoeira Regional - Mestre Bimba. Ao investir nessa idéia, ele cria uma certa independência no desenvolvimento do seu trabalho, gozando de prestígio e fama.

315 SAMPAIO, Antônio Pitanga. Entrevista realizada no Centro de Convenções da Bahia, durante o evento da Diáspora Africana, Salvador, BA, 14 de julho 2006.

316 SILVA, Washington Bruno da. *Canjiquinha: Alegria da capoeira*. Salvador: A Rasteira, 1989. p.40-41.



(O momento do samba-de-roda em que Vadinho dá um show de sapatado)

Na continuidade da cena, as performances dos corpos aparecem com o sambista de quem Mestre Gigante falou, “Vadinho era o sapatado”, pois bem a elegância de Vadinho no estilo da dança faz do seu corpo-dançante um malabar inusitado. Desafiando a lei da gravidade com gestos fascinantes, ele espetaculariza a dança envolvendo a similaridade dos passos da capoeira com o frevo, traduzindo, na estética da dança, o suposto nascimento da dança do frevo pelo viés da Capoeira<sup>317</sup>.

Em seguida, a baiana de acarajé, uma senhora que tem samba no pé, está no centro da roda remexendo o seu quadril e, com seu olhar matreiro, finge olhar para um lado e aplica uma rasteira no seu parceiro. A cena parece tão “real”, que a queda do rapaz é com o rosto no chão. É impressionante a performance dos corpos de Vadinho e da Baiana; eles conseguem chamar atenção para a cena pela agilidade, destreza e flexibilidade, pois o corpo acaba sendo o palco da criação, da fala e do pensamento. O corpo cria situações expressivas quando dança, gesticula, imita e representa, gerando fatos e conhecimentos. Ele fala traduzindo toda uma história de vida através de sons e do próprio gesto, comunicando seus desejos e suas emoções. *O corpo pensa*<sup>318</sup> porque ele sabe dizer, através da energia, coisas estranhas ao seu próprio domínio.

317 Waldemar de Oliveira levanta a hipótese da origem do frevo, a partir dos passos dos frevos. “As raízes do frevo e do passo são muito superficiais. Um botânico diria: fasciculadas. Não são as do maracatu, que mergulham na escravidão. Nem como as dos caboclinhos, que vêm dos tempos dos colonizadores, sabe-se lá. Nem negro, nem índio, nem banco luso, espanhol ou holandês. Se se tivesse de despistar a filiação genealógica, avós e pais apareciam bem mestiços. Mulatos. Foi a capoeira do Recife, o ancestral do passo. E o frevo, êsse surgiu de uma mistura heterogênea, cujos ingredientes têm menos interesse do que a criação coletiva que deles nasceu. Talvez fosse até melhor tomar por empréstimos ao vocabulário – “combinação” em vez de “mistura” porque o frevo constitui, na verdade, um terceiro corpo, nada parecido com os que lhe deram vida. OLIVEIRA, Waldermar de. *Frevo, capoeira e passo*. 2. ed. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1985. p.12.

318 Jacques Gauthier, ao sistematizar a perspectiva teórico-metodológica da sociopoética, aposta na hipótese: “O corpo pensa. Mas como sabem Afro-brasileiros, Índios e Orientais, é somente na comunidade que ele pensa realmente, em interação com as energias da natureza e com os outros. Assim, ele nunca é separado do espírito. a) A emoção pensa. Quando dizemos isso, apontamos para o lado global da emoção, que prende a gente como no riso e no bocejo. Ela unifica e integra o mundo presente. Melhor: ela cria uma intensidade chamada de “aqui e agora”, ao atrair lembranças e projetos que não atingiam o limiar da consciência. Assim, se a emoção é o lado mais primitivo do pensamento, como um embrião,

Outro elemento significativo e que produzem significados relevantes no filme é a musicalidade da capoeira através da sonoridade dos toques dos instrumentos e das canções. Na continuidade da cena anteriormente descrita, aparecem Canjiquinha, Antônio Pitanga e todo o grupo de capoeira cantando a seguinte música, *“quebra Gereba, quebra, se não quebra tudo hoje, quebra, amanhã nada quebra”*<sup>319</sup>.

O casamento da cena com a música é fantástico – o padre se encontra na torre da igreja, perto dos sinos, angustiado com a festança do povo na escadaria. A música cantada podemos associar à vontade do povo de querer quebrar com a intolerância do poder instituído; através dela, os personagens reivindicam que se abra a porta da igreja para que Zé do Burro cumpra sua promessa naquele momento, porque “amanhã nada quebra”, e isso, no universo da capoeira, se compreende no aqui e agora de um jogo mais viril no qual os jogadores mostram toda sua sagacidade, o instante ímpar de tomar decisões.

Em seguida, só com os toques dos berimbaus e dos pandeiros, o padre entra em desespero e começa a bater o sino com um pedaço de vergalhão, pois não agüentava mais o barulho estridente da batucada, cuja sonoridade já tinha ocupado todos os locais da igreja, pressionado-o, para que fosse aceita a vontade de Zé do Burro. Eis que se evidenciam, nesse espaço, outras formas políticas de reivindicar os seus interesses, diferentes das formas praticadas pelas organizações civis que geralmente têm uma proposta sistematizada e organizada; são outros dispositivos utilizados pelos personagens que consistem na força da espontaneidade e no afloramento da criatividade.



*(Zé do Burro com sua Cruz e povo ao redor batucando)*

---

*ela é, também, a energia (o poço de água viva, com suas várias camadas, da água preta e adormecida que se encontra na profundidade até as ondas diáfanas da superfície), a raiz vital de todo pensamento. Assim, a idéia mais abstrata, o conceito mais distanciado, a teoria mais crítica, sempre existem sob dois aspectos: uma emoção, no lado físico, corporal, do nosso modo de estar no mundo, e uma imagem dinâmica no lado mental. Pode-se pensar que os nossos pensamentos são históricos, coletivos, ao pertencerem a indivíduos maiores (classes) ou menores (desejos) que o indivíduo biológico. A água-emoção fluidifica o pensamento como forma". GAUTHIER, Jacques. Sociopoética: encontro entre Arte, Ciência e Democracia na pesquisa em ciências humanas e sociais enfermagem e educação. Rio de Janeiro: Escola Ana Nery, 1999. p. 13.*

319 Música cantada nas rodas de capoeira de domínio público.

O momento decisivo no desfecho do filme e da capoeira é quando a polícia chega abordando Zé do Burro, pedindo seu documento, e ele é igual a muitos retirantes brasileiros que, ao chegar nos grandes centros urbanos, quase sempre, não portam nenhum tipo de documento (carteira de identidade). Aliás, a sua identificação estava em outros fatores que os representantes do poder não reconheciam ou não queriam aceitar.



(Zé do Burro justificando os motivos da promessa)

O delegado, insuflado pelo agente, “convida-o” para ir à delegacia. Zé do Burro, já cansado de tentar convencer o padre e o delegado da sua promessa diz: “só me levam daqui morto, juro por Santa Barbara”. Nesse momento de tensão, o representante da capoeira, Antônio Pitanga, sai em defesa de Zé, falando “aqui vocês não vão prender ninguém”.

O suspense dessa cena envolve, de um lado, Zé do Burro com os capoeiristas e, do outro, a força policial, todos em posição de guarda para o confronto. Zé está de costas para o padre e porta uma faca, mas perde sua arma ao receber na mão um tapa desferido pelo religioso. Está formado o tumulto; a pancadaria é geral; muita bênção<sup>320</sup>, vôo de morcego<sup>321</sup>, martelo<sup>322</sup>

320 Golpe da capoeira que Mestre Santana descreve da seguinte maneira; “Para este golpe, traga a perna direita que se encontra atrás e leve-a à frente com o Joelho na altura do peito do adversário. Neste golpe a planta do pé é que causará o impacto no peito do adversário”. SANTANA, Mestre. *Iniciação à capoeira*. São Paulo: Ground, 1985. p. 51.

321 Outro golpe da capoeira que de acordo com a descrição de Larmatine consiste em: “Neste movimento, o lutador pula em cima do adversário com os braços e pernas encolhidas. Em pleno ar, e já havendo distância suficiente, o capoeirista empurra violentamente braços e pernas em direção do seu oponente. Os pés procuram atingi-lo nas pernas e, as mãos, derrubá-lo. COSTA, Lamartine Pereira da. *Capoeira sem mestre*. Rio de Janeiro. Ediouro. Ano. p. 68.

322 Outro golpe de capoeira que Nestor Capoeira descreve assim: “Golpe rápido e explosivo. O martelo é dado com o peito do pé. Repare os movimentos de braços que ajudam a dar mais explosão ao golpe. O pé vai e volta rápido, violento e controlado”. CAPOEIRA, Nestor. *O pequeno manual do jogador de capoeira*. 3. ed. Rio de Janeiro: GROUND, 1988. p. 70.

e outros golpes. A briga só acaba depois dos tiros recebidos por Zé. A respeito dessa cena, Mestre Gigante relatou o seguinte:

Teve um briga lá, policia que não era polícia, mas era pra fazer uma cena amiga, não como se fosse briga de largo, na hora H, pau quebrou comigo no berimbau, eu ia ficar lá, aí ele falou, minha gente não é assim não, eu quero uma cena amiga, teve gente que foi parar no pronto-socorro, teve ambulância, que na hora que eles se desentenderam lá e par, briga na escada, briga em escada, não pode ..... teve gente que caiu, coitado!. Anselmo Duarte, minha gente, corta, corta, corta, que dizer para, parou, parou todo mundo, não é assim não minha gente, eu não vim aqui para você matar um ou outros não, era para ser uma cena normal, no início, logo teve muitos machucados<sup>323</sup>.

Nesse depoimento, fica evidente a incorporação das personagens na cena, principalmente os atores-capoeira, com o objetivo de conferir, ao fato, uma certa autenticidade ao fato. Isso demonstra o envolvimento deles na produção das imagens, o seu entusiasmo e a sua vitalidade em representar um arquétipo, cujo significado se traduz em estar “na linha de frente”. Imaginemos o grau de exigibilidade deles, mesmo na performance da cena, até chegar ao ponto de ter pessoas machucadas.

Assim sendo, os capoeiristas, nessa cena, assumem o papel de defensores do pobre oprimido, aquele que, a despeito de tudo está “na linha de frente” para combater e enfrentar as injustiças sociais. Eles mostram sua valentia de não ter medo e de estar pronto para o pior, afinal de contas, são eles que fazem a insurreição contra o poder punitivo e repressivo da força policial.



*(Zé do Burro estirado no chão após o conflito entre os policiais e os capoeiristas)*

323 ASSIS, Francisco de. Mestre Gigante. Entrevista realizada na sua residência à Av. Cardeal da Silva em frente a Universidade Católica do Salvador, na Federação, Salvador, BA, 31 de agosto de 2005.

Após a tentativa do padre em querer encomendar o corpo, os policiais batem em retirada, os capoeiristas colocam o corpo de Zé do Burro em cima da cruz e, ao som melancólico dos berimbaus, adentram a igreja. Embora tivesse acontecido a morte de Zé do Burro, os capoeiristas saem vitoriosos, pois são os responsáveis pela expulsão dos polícias e cumprem a promessa ao levar a cruz para dentro da igreja.

## 2.13. TENDA DOS MILAGRES



Produzido em 1976, *Tenda dos Milagres* baseia-se na obra de Jorge Amado. Em linhas gerais, o filme apresenta os conflitos referentes às questões étnico-raciais e a discriminação dos valores culturais do povo baiano, no caso, o candomblé, em relação ao modelo idealizado pela elite baiana dos bons modos civilizados europeus na Bahia do início do século passado. Retrata a obra do personagem Pedro Arcanjo, considerado o Oju Obá (“sou olhos de xangô, para tudo ver e para tudo contar”), o bedel da faculdade que luta intensamente para valorizar e afirmar os valores culturais de origem africana. Ao mesmo tempo, o filme enaltece os ícones populares dos cultos religiosos africanos com a participação de grandes ialorixás e babalorixás.

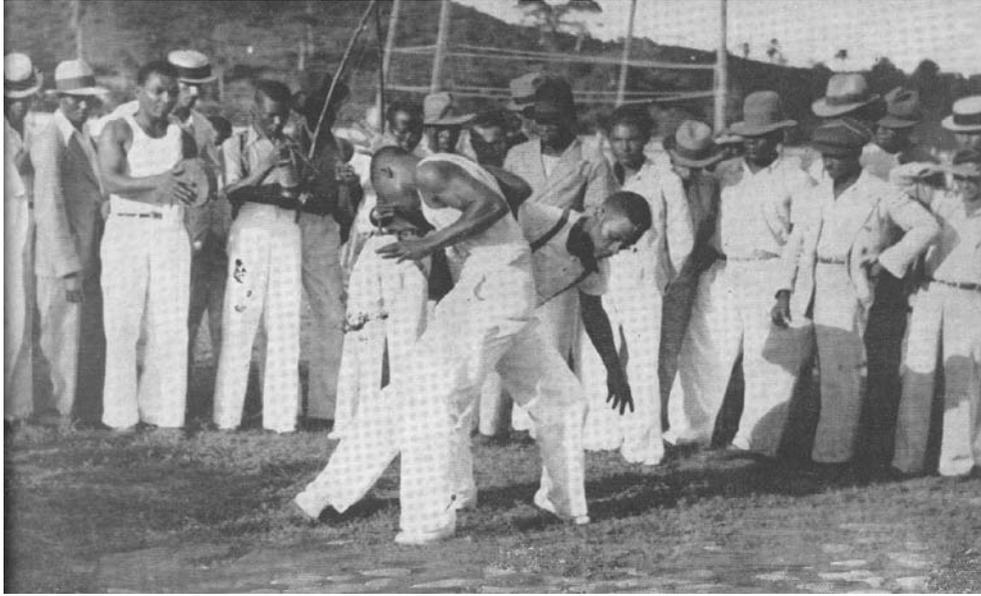
Os resultados da pesquisa que são publicados em um livro vão de encontro às teses defendidas pela cátedra da faculdade, em especial, a do professor Dr. Nilo Argolo, que defendia a supremacia da raça branca como superior. Com isso, vai ocorrer intenso conflito entre o povo, tributário das manifestações populares, tendo como representante Pedro Arcanjo e os intelectuais da faculdade e das instituições de poder, apelando para o uso da força, como forma de repressão a essas manifestações.



*(Pedro Arcanjo, ao lado do seu filho que no filme, assume o papel de Tadeu camboto)*

A constituição do filme se dá em dupla temporalidade: o momento vivido pelo ator Hugo Carvana, cuja personagem representa o papel de poeta e funcionário de um grande jornal que resolve fazer um filme sobre a vida de Pedro Arcanjo com base na pesquisa desenvolvida por ele, tendo em vista a chegada de um renomado professor pesquisador americano que veio à Bahia para conhecer a terra onde viveu Pedro Arcanjo, fato que mobiliza toda a imprensa, bem como os intelectuais que procuram investigar a vida do Oju Obá. O outro momento do filme se refere ao tempo histórico vivido por Pedro Arcanjo no início do século passado, no qual ocorriam as perseguições das instituições do Estado às tradições culturais dos negros baianos.

No filme, identificamos três momentos em que a capoeira deixa a sua marca registrada, além da referência feita a Pedro Arcanjo como capoeirista, no resumo do mesmo: *“Um mulato capoeirista, tocador de violão e pai de crianças de mães variadas, contesta idéias racistas de acadêmicos. Depois da morte, ele é mitificado pela sociedade de consumo”*.



*(Imagem revela os capoeiristas jogando na Festa do Senhor do Bonfim<sup>324</sup>)*

A cena dessa foto aparece na primeira parte do filme, no momento da apresentação dos personagens e ilustra a presença dos capoeiristas em uma festa de largo na cidade de Salvador, quando todos de branco enunciam a galantia do capoeirista. O uso desse traje mais alinhado mostra a vontade, por parte dos capoeiristas, de dar uma conotação à capoeira, diferente daquela em que o capoeirista era visto como vagabundo, sujo e maltrapilho. Andar “na beca”, às vezes de cartola e bengala contribuía para afirmar as novas práticas discursivas para a capoeira enquanto arte e cultura nobre.

Embora a maioria dos grupos ou centros de capoeira, na atualidade, assumam a cor branca como a cor “oficial” da capoeira, até o início das primeiras décadas do século passado, o traje branco era usado nas datas comemorativas da cidade, e essa utilização refletia o imaginário social que buscava consolidar o pensamento liberal do início do século XX ao pregar a assepsia social, cuja concepção subjacente afirmava uma política de higienização do corpo limpo e saudável.

Isso fica bem em evidência no filme “memória em película: a vinda de Getúlio Vargas à Bahia”, no qual a presença da população nos eventos da cidade trajando roupas brancas é uma marca significativa nas imagens que o compõem. Contudo, existe também uma simbologia marcante nas vestimentas da cor branca dos participantes dos cultos religiosos afro-brasileiros; a cor branca como sinônimo de paz e de purificação.

A elegância dos capoeiristas na fotografia em destaque mostra uma habilidade gestual de jogar que permitia, ao capoeirista, vadiar sem se sujar. O Mestre João Pequeno fala que “*antigamente pra jogar capoeira, você só sujava as palmas das mãos, as plantas dos pés e a ponta da*

324 Fotografia de Welson Americano da Costa. *Cidade do Salvador: terra do meu coração. Salvador: Tipografia Beneditina, 1953. p. 179.*



Não só nessa passagem, mas, também, em outras partes do filme, a idéia da miscigenação é remetida como elemento preponderante para enfrentar as práticas discursivas racistas. Essa questão vai repercutir em boa parte da obra de Jorge Amado que versa sobre a defesa de uma “cultura brasileira”, no caso, uma “cultura baiana” miscigenada, formada no espírito da brasilidade sob a égide da Nova República.

Se, por um lado, existia o enfrentamento referente às concepções racistas e eugenistas, por outro, a mulatização ou o discurso da “democracia racial” não vai dar conta da complexidade étnico-racial frente ao racismo, muitas vezes servindo de amenizador dos conflitos sociais que separam “negros e “brancos”.

No decorrer do filme, vai tomando força a narrativa sobre as perseguições policiais aos terreiros de candomblé, a interrupção dos cultos religiosos, o assassinato do pai de santo, a destruição dos terreiros com queimadas das palhoças. Nesse momento, o personagem chefe da polícia, Pedrito, assume o papel de proibir qualquer tipo de expressão da cultura afro-brasileira. E, em uma das suas falas, diz; “*Quem quiser bater candomblé que vá para África, a Bahia é terra de branco*”. O lendário Pedrito vai ser sempre lembrado pelos finados mestres Ezequiel e Canjiquinha, como o perseguidor da capoeira.

No filme, o Pedrito, ao ser entrevistado pelos jornalistas, comenta:

o negro já tem tendência para o crime, já está provado pelos melhores autores. Vocês já entrevistaram o professor Nilo Argolo e o professor Fonte, duas glórias da ciência brasileira? Pois bem, conforme eu ia dizendo a ciência moderna comprova **que candomblé, roda de samba e capoeira são escola de criminalidade**. Aqui está um exemplo: este homem hoje um policial exemplar antes de me conhecer era marginal Zé de Ogum. Depois que abandonou o candomblé ganhou outro nome que diz tudo Zé de Alma Grande. Enfim quem proclama esta guerra contra essas práticas anti-sociais não sou eu, mas a ciência<sup>328</sup>. (grifo meu)

Pedro Azevedo Gordilho ficou conhecido no imaginário popular baiano como um dos mais temidos e violentos “chefe da polícia” a perseguir o candomblé. Lohning, no seu trabalho “Acabe com este santo, Pedrito vem aí”, procura desmistificar o mito Pedrito a partir da repressão policial da época. “*Pedrito, de certa forma, cuidou da ordem da cidade, iniciando campanhas contra o baixo meretrício, acabando com os valentões e desordeiros, porém, na verdade, empregou métodos muito violentos.*”<sup>329</sup> Pedrito assume o papel de perseguido; ele é porta-voz de um pensamento demasiadamente evolucionista em moda na Europa e que vai tomar força no filme na figura dos professores Nilo Argolo e Pontes. O “chefe de polícia” é referendado pelas teorias científicas da época.

328 Trecho da fala do personagem Pedrito.

329 LOHNING, Ângela. “Acabe com este santo, Pedrito vem aí...” Mito e realidade da perseguição policial ao candomblé baiano 1920 e 1940. *Revista da USP, São Paulo*, p. 199, dez.-fev. 1995/1996.

O desfecho da participação de Pedrito no filme acontece com uma desmoralização. Ao invadir o candomblé, o seu escudeiro, Zé de Alma Grande, quando entra no terreiro para prender o pai-de-santo e todos os presentes, incorpora o orixá Ogum, fazendo dele o guerreiro, lutador que, ao invés de defender o delegado, coloca para correr toda a comitiva.

No epílogo, o filme evidencia a interminável luta do Mestre Arcanjo contra as relações de racismo. Ele é “derrotado” da história, mas não foi vencido, pois o Oju Obá, depois de ser expulso da faculdade e preso, passa por dificuldades financeiras, mas não abandona suas convicções políticas; continua participando dos movimentos populares. A figura do Mestre Arcanjo é martirizada após a sua morte, no “castelo” das mulheres da vida.

## 2.14. JUBIABÁ



O filme *Jubiabá*<sup>330</sup> é uma adaptação da obra de Jorge Amado, editada em 1985, que traz à tona a trajetória de vida de Antônio Balduino (Charles Baiano), menino negro que vivia em bairro pobre. Após a morte da sua mãe, sua tia entregou-o a uma família rica que ficou com a incumbência da sua criação.

330 Roteiro e direção: Nelson Pereira dos Santos. Diretor assistente: Ney Sant'Anna. Direção de produção: Tininho Fonseca, Roberto Petti, Chico Drumond, Walter Schi1ke, José Oliosi. Assistentes de direção: Luelane Loyola Correa, Tide Guimarães. Fotografia: José Medeiros. Diretor de arte: Juarez Paraíso. Cenografia: Marco Antônio Borges e Ana Nery de Oliveira. Montagem: Yvon Lemiere, Yves Charoy, Catherine Gabrieli dis, Sylvie Lhermenier, Alain Fresnot. Criação e produção musical: Gilberto Gil e Serginho. Elenco: Grande Otelo, Antônio José Santana, Luís Santos de Santana, Charles Baiano, Tatiana Issa, Fran çoise Goussard, Romeu Evaristo, Betty Faria, Raymond Pellegrin, Zezé Motta, Henri Raillard, Julien Guiomar, Ruth de Souza, Jofre Soares, Al exandre Marzo, Mário Gusmão, Lívía Ma-chado, Carlos Alberto Santana, Manfredo Babia, Wilson Man-fredo Babia, Wilson Mello, Elaine Ruas, Ed ney Santana, Yuma-ra Rodrigues, Eliana Pittman, Oscar da Penha, Leonel Nunes, Jurema Penna, Márcia Sant'Anna.

É “adorado” pelo patrão até o dia em que esse fica sabendo da paixão de Baldo pela sua filha Lindinalva. Espancado e humilhado, foge e se torna líder dos pivetes da cidade, com o passar do tempo, é descoberto por um agenciador, Luide, e, em virtude da sua força explosiva nos braços, transforma-se em lutador.

Após sua decadência nos ringues, viaja para trabalhar na zona rural onde se envolve em confusões devido às injustiças sociais. Retornando para a cidade, volta a trabalhar no circo representando a figura do negro primitivo. Por fim, Baldo se envolve com os trabalhadores da estiva engajados nos movimentos políticos e luta pelos direitos da classe trabalhadora.

Sodré atribui, aos traços do personagem de Jorge Amado, a personificação do Mestre Bimba; o lado Balduíno, representa o negro inferiorizado, sempre sensível às duras realidades, seja ela das crianças nas ruas, dos trabalhadores, e o lado Jubiabá, aquele que conhece os saberes do candomblé, pertencente ao universo místico da religiosidade baiana. No filme, esses traços são marcas simbólicas que constituem a formação educacional do personagem Balduíno, o menino pobre que cresceu em contato com a roda de samba, de capoeira do candomblé e, por outro lado, marcado pelo poder da intolerância étnico-racial.

Em linhas gerais, a narrativa do filme apresenta a intolerância racial, os conflitos sociais gerados por uma sociedade discriminatória, que coloca o negro em condição de inferioridade. O amor platônico entre Baldo e Lindinalva marca o drama vivido por ambos diante da impossibilidade da união entre um negro pobre e uma branca rica.

A capoeira aparece claramente representada na roda formada pelos meninos, que utilizam o espaço da rua para trabalhar e brincar ao mesmo tempo; é a infância roubada daqueles que, no filme, são considerados “pivetes”, “vagabundos” e outros, aliás, tema marcante em outros livros de Jorge Amado, como *Capitães da Areia*. O contexto da cena mostra os meninos subindo a ladeira, brincando de briga (confusão), um perturbando o outro, em seguida, forma-se uma roda de capoeira para o público presente.

A representação da roda evidencia os meninos demonstrando suas habilidades e usando movimentos mais soltos, como, macaco, bananeira e mortal. Durante o andamento da roda, Baldo e seu companheiro saem para pedir dinheiro, que é repartido por todos. Logo em seguida, aparece novamente, no mesmo local, a mesma configuração da roda.

O filme mostra justamente a saga de Baldo, o menino negro e pobre que aprende a lidar com as injustiças étnicas e sociais. Na rua, aprende a se organizar em pequenos bandos, a usar o seu corpo como instrumento de trabalho, a correr e se esconder da polícia, a bater e apanhar; enfim, aprende a conviver com as mais diversas situações de enfrentamento, exigindo dele todo um repertório de habilidades motoras e intelectuais.

Outra cena que vale ser registrada é a confusão de Baldo com o Soldado Osório do décimo nono batalhão, em virtude do envolvimento de Baldo com sua pretendente, que freqüentava o

terreiro de candomblé e as trezenas de Santo Antônio. Após a missa, na saída da igreja, o praça se aproxima chamando a atenção da pretendente noiva. Antes do policial atacar, Baldo desfere-lhe uma bênção, em seguida, o guarda se levanta do chão pega uma faca e diz “eu te capo, negro”. Baldo, com uma armada (giratório), derruba novamente o policial, e a luta é finalizada com um soco de Baldo no guarda e com a chegada da polícia. Neste momento, Luide esconde Baldo para não ser pego pela polícia, e marca um encontro com ela no bar “Lanterna dos Afogados”

Por causa desse episódio, Baldo é convidado para participar de uma luta no ringue, e então se transforma em pugilista. Logo na primeira luta, Baldo é desclassificado em virtude de utilizar golpe da capoeira, a bênção (chute frontal na Capoeira Regional), contra seu adversário. Depois do acordo firmado entre os representantes dos lutadores, Baldo perde a luta, mas é dada uma nova oportunidade. Na revanche, Baldo sai vitorioso e começa sua carreira de sucesso como pugilista.



*(Balduíno no canto do ringue, após a bênção aplicada)*

A visibilidade das glórias de Baldo nos ringues lembra, e muito, as experiências do Mestre Bimba enquanto lutador que desafiava os seus adversários. Baldo é aclamado por todos, consegue prestígio e respeito. A sua decadência se dá, quando sabe, através dos jornais, que a sua eterna amada Lindinalva estava de casamento marcado; Baldo se entrega à farra e à bebedeira. Para o público, a derrota de Baldo na sua última luta é fruto de um acordo firmado entre ele e o empresário do seu adversário, e ele acaba sendo ovacionado pela platéia de “negro sujo”, aquele que não honrou a sua cor e a sua cultura.

Além do uso dos golpes de capoeira por Baldo (Charles Baiano), ele personifica a idéia marcante no âmbito simbólico da capoeira, de lutar a favor dos injustiçados e dos desprotegidos, imaginário construído ao longo da história para identificar o contexto social do povo negro.

O filme termina com as cenas se alternando, Balduíno discursando no sindicato e no candomblé do pai Jubiabá, o seu grande conselheiro desde menino. Um Balduíno dono de si, consciente das relações políticas, trabalhistas e étnico-raciais; no sindicato, a favor da greve, conseguindo a aprovação de todos na plenária; no candomblé, decepcionado, acreditando que só através da organização e da união do povo ocorrerá a transformação da sociedade. Por

fim, Grande Otelo, Pai Jubiabá, em reposta, fala: “*Os ricos secaram os olhos da bondade, mas eles podem, a hora que quiser, podem secar os olhos da ruindade*”.

## 2.15. A CAPOEIRA VAI AO CINEMA

Os corpos-capoeira pertencentes à movimentação da cultura popular baiana deixam seus traços nas imagens dos filmes que registram suas experiências, na sua dupla existência, como corpos de sentidos que percebem, interagem e ressoam uns sobre os outros, mas, também, como produtores de história.

Os filmes *Vadiação* (1954) e *Dança de Guerra* (1968) asseguram o reconhecimento pela arte de fazer dos corpos-capoeira, como diz Michel de Certeau (1994), intensificando as singularidades de uma experiência cada vez mais atômica e plural. As simbologias construídas historicamente, que procuram configurar a roda-ritual numa redoma de vidro intocável, são freqüentemente, (re)significadas nas imagens dos filmes; roda de capoeira com vários berimbaus, jogadores sem camisa, de pés descalços e muitas outras possibilidades, que quebram com a idéia de códigos ritualísticos bem definidos.

Singularidades foram as potências encontradas nas imagens dos filmes sobre o jogo-dança-luta dos Bambas, com seus corpos expressando o desejo, independentemente daquilo que os símbolos representam, ou seja, considerando a complexidade da rede onde esses seres estão inseridos. Daí, a emergência, nos próprios corpos, das “artes de fazer”, das enunciações que criam o aqui e agora, a cultura, os devires, o sentido e o significado que dão à sua arte.

O desejo ignora as fronteiras entre as formas de fazer a roda-ritual calcada na reivindicação da tradição e a roda-encenação, no evento da modernidade. Ele possui um alto poder de traçar linhas de fuga complexas, impossíveis de serem classificadas. Nessas fugas, os corpos-capoeira praticam, cuidadosamente, uma sabedoria dos entre-lugares<sup>331</sup>, naquilo que os capoeiristas chamam de “pulo do gato”, no salto de lá e de cá, da fronteira que os inclui e diferencia as formas e os modelos de praticar a capoeira; neste constante jogo consensual e conflituoso, perde-se e ganha-se, contém-se e expulsa-se.

331 O termo *entrelugar* colocado neste contexto tem a ver com o percurso entre as duplas possibilidades que a tradição tem, de contenção, reivindicando o passado e a constante atualização das práticas culturais na modernidade, e segundo a explicação de Bhabha. “A representação da diferença não deve ser lida apressadamente, como reflexo de traços culturais ou étnicos preestabelecidos, inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. O “direito” de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contradição que presidem sobre as vidas dos que estão “na minoria”. O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Esse processo afasta qualquer acesso imediato e uma identidade original ou a uma tradição ‘recebida’. Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosas; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade.” BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 1998, p.20-21.

A zona fronteiriça percorre os vários significados na tradução cultural, cujas temporalidades são contracenadas no presente-passado ao mesmo tempo, que, conforme Bhabha. “Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado refigurando-o como um “entre-lugar”. O passado-presente torna-se parte da necessidade e não da nostalgia de viver”<sup>332</sup>.

No que se refere aos filmes que tiveram repercussão entre o grande público nacional e internacional, a capoeira é marcada pelas experiências do Mestre Canjiquinha com seus capoeiristas. Eles ocupam o cenário da filmografia brasileira nos dois grandes filmes, o Pagador de Promessas e Barravento, o que lhes proporciona prestígio e reconhecimento.

Se, no início dos anos cinqüenta, as figuras emblemáticas do Mestre Bimba e do Mestre Pastinha circulavam como duas grandes referências no universo simbólico da capoeira, Canjiquinha vai escrever a sua história, enveredando por outro caminho com um discurso bem diferente do enunciado pelos referidos Mestres. Além de investir na junção entre os estilos de capoeira, como comentamos anteriormente ao analisarmos o filme Pagador de Promessas, ele consegue uma certa independência na sua proposta de trabalho.

Elogiado pelos mais novos e criticado pelos mais velhos, Canjiquinha escreve seu discurso na História da Capoeira com outras cores, toques, sons e gestos, cuja denotação quebra com autenticidades puras, fixas e rígidas, e faz, da prática da capoeira, um jeito *diferente*, sem que haja uma norma prévia que estabeleça o certo ou errado, o novo ou velho; assim, o Mestre obtém o seu quinhão no todo da capoeira: “Hoje tenho três casas, agradeço à capoeira e aos filmes que trabalhei”<sup>333</sup>.

As relações políticas e os desejos heterogêneos entre os mestres não cessam a emergência de novos conhecimentos e de produzir novos conflitos, novas contradições, novos paradoxos, daí, a emersão de novas margens no próprio núcleo cultural da capoeira.

Durante as análises de cada filme, aparece uma nova significação, pois, numa perspectiva que privilegia a abordagem intercultural, o *diferente* não é apenas diferente pelo conteúdo da sua fala ou da sua visão, mas, também, pela sua posição, pelo seu espaço-tempo de pensar e falar, pela forma e pelo processo próprio que ele percorre no seu fazer-saber.

Embora não tenha vingado a idéia de uma capoeira cujos elementos performativos sejam os descritos pelo Mestre Canjiquinha, ela é constantemente atualizada no presente com um novo “design” – capoeira contemporânea, cujo discurso revitaliza a idéia colocada pelo Mestre Canjiquinha: “capoeira é uma só”.

332 BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 1998, p.27.

333 *Idem*, p. 18.

## CAPÍTULO 3

## 3. A ARTE-CAPOEIRA E AS POSSÍVEIS LEITURAS DO CORPO-CAPOEIRA NAS IMAGENS DO “CAPETA CARYBÉ”



(*Alexandrina e sua cidade*, óleo, tela 110 x 80 cm. 1944<sup>334</sup>)

O desafio neste capítulo consiste em compreender como a arte-capoeira é retratada na arte plástica de Carybé, analisando a gestualidade do corpo bem como a metamorfose que o corpo sofre na ação contínua do jogo/dança/luta. Empenhamo-nos em analisar os discursos que consideram a capoeira como um fenômeno artístico. Utilizamos as gravuras de Carybé, no intuito de compreender as memórias gestuais do corpo-capoeira que revelam o saber corporal “*arquivado no corpo*”<sup>335</sup>, uma memória que expressa as micropolíticas de desejo dos afro-descendentes que encontraram outros dispositivos para colocar seus saberes, seus sonhos, suas artes e seus desejos em virtude da opressão sofrida.

Analisar o gesto capturado nos desenhos de Carybé traduz o esforço de considerar a gestualidade como uma “narrativa dramática”, aquilo que Gumbrecht considerou como “ex-

334 . FURRER, Bruno (Org.). *CARYBÉ: Salvador: Fundação Emilio Odebrecht, 1999. p.117.*

335 *Vigarello desenvolve a idéia do corpo enquanto arquivo e ao mesmo tempo chama atenção para o cuidado que devemos ter, pois “o corpo revela e esconde, ele exprime e age e, quando exprime, não significa, forçosamente, que ele age” (2000. p. 230) Denise Bernuzzi Sant’Anna. Projeto História, Revista do programa de Estudos de Pós-Graduação em História e do Departamento de História da PUC/SP, São Paulo, n.21, p. 225-236, 2000.*

periência estética” (a contemplação da beleza atlética como veremos adiante). A possibilidade de compreender “os gestos, com seu efeito de congelamento da ação, torna o pathos associados a esses movimentos dramáticos ainda mais visível e memorável. São como significantes materiais que aparecem estar permeados por significados específicos, e assim se transformam e cuja materialidade extrapola a função de meramente carregar um significado”<sup>336</sup>.

Outra pista que temos, dada por George Vigarello, faz uma distinção importante entre “a análise técnica do gesto, que não é a mesma coisa que análise expressiva do gesto, o que permite dizer que não há uma única ciência do corpo e aqueles que estudam se situam sempre em diversos terrenos”<sup>337</sup>. Entre os múltiplos enfoques, no que tange às abordagens para se estudar a gestualidade do corpo, optamos por compreender-lhe as metamorfoses a partir da expressão gestual. Para tanto, utilizamos a linguagem plástica da arte de Carybé, que deve ser compreendida enquanto texto que tem um significado<sup>338</sup> de referência imagética, e não como uma simples ilustração do texto.

O que nos motivou a utilizar os desenhos de Carybé foi a força que têm no âmbito cultural da capoeira, aumentando o campo de visibilidade da capoeira baiana, porquanto estão presentes nas paredes das academias, nas camisetas dos eventos de capoeira, nos diversos livros, tornando-se uma espécie de símbolo que ajuda a representar a capoeira através da imagem.

Nesse sentido, cada imagem não é uma fonte nova e original, como se fosse uma grande descoberta de um documento até então nunca visto; pelo contrário, o que nos levou para ela foi a sua potência de comunicar e representar algo do passado, mas que toma força no contemporâneo, nas alegorias criadas pelas mais variadas organizações de capoeira nos mais variados territórios e tempos.

Por intermédio dos desenhos, das pinturas e das ilustrações, identificamos uma vasta produção artística de Carybé produzida no período a que se refere este estudo, de 1955 a 1990, no qual Carybé simbolizava o cenário cultural baiano. Além da leitura do texto, colocamos à disposição do leitor a oportunidade de contemplar não só as imagens analisadas, mas, boa parte dos trabalhos que traduzem a temática da capoeira no conjunto da obra desse artista plástico e que está dispersa em todo o texto: Capoeira (têmpera de ovo) Salvador, 1951; Capoeira (estudos em crayon); Painel “As três raças” para o Banco Português (óleo s. cimento), São Paulo, 1958; Urucungo (óleo s. tela 21x27 cm), 1964; Vadição (óleo s. tela), 1965, e muitos outros.

336 GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Elogio da beleza atlética*: São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 62.

337 VIGARELLO, George. *O corpo inscrito na história: Imagens de um “arquivo vivo”*. Entrevista concedida a Denise Bernuzzi Sant’Anna em Projeto História, Revista do Programa de Estudos de Pós-Graduação em História e do Departamento de História da PUC/SP, São Paulo: n. 21, p. 225-236, nov. 2000.

338 Milton Almeida, no prefácio do livro de SOARES, Carmem Lúcia. *Imagens da educação no corpo, comenta que*: “os significados das imagens são também os significados de como elas se mostram. E aí as imagens tornam-se signos. Então se ler uma imagem. Uma imagem é um texto.” SOARES, Carmem Lúcia. 2. ed. ver. *Imagens da educação no Corpo: estudo a partir da ginástica francesa no século XIX*. Campinas. SP, Autores Associados, 2002.



Na modernidade, os artistas intensificam a pesquisa como instrumento importante na sua reflexão e na fundamentação de suas práticas pictóricas. Assim, os artistas travam o diálogo com os mestres do passado e questionam os mecanismos utilizados pela pintura, produzindo o texto como suporte à sua criação artística. No caso de Carybé, ele publicou o livro intitulado “As Sete portas da Bahia”, no qual, além de apresentar as gravuras que utilizamos neste capítulo, ele discorre a respeito da capoeira, realçando vários aspectos imprescindíveis à sua criação e chega a afirmar “*que chegou na Bahia no bojo de pau dos veleiros do século XVI, com os primeiros capoeiristas, negros de Angola, guerreiros talvez, jogadores dessa luta singular em que só se usam os pés e a cabeça*”<sup>341</sup>.

É importante considerar que as imagens são confeccionadas pelas mãos dos artistas. Elas traduzem o domínio óculo – motor e técnico dos materiais empregados, mas, sobretudo, o seu arcabouço cultural, a sua imaginação e a sua visão de mundo. Para Kern: “*Na modernidade, a liberdade individual permitiu que a mão dos artista agisse livremente como parte do seu corpo, que se movimentasse e se encarnasse na obra, pois a sua imagem enquanto sujeito criador também se plasma na imagem pictórica*”<sup>342</sup>.

O processo criativo da pintura traduz tanto os traços da realidade como a sua própria obscuridade. Sendo assim, a imagem refletida através dos desenhos de Carybé se constitui como um conhecimento que agrega o inteligível e o sensível da realidade dos corpos-capoeira em movimento, como também a sua sombra, aquilo que não conseguimos capturar completamente. Aliás, ao contemplarmos e analisarmos essas imagens, percebemos o constante movimentar-se desses corpos na roda de capoeira, a dialética do corpo no jogo de capoeira que possibilita o visível e o invisível, o claro e o escuro, o denso e o fino, o alto e o baixo.

No caso da obra de arte de Carybé, Silva comenta que “um elemento principal na pintura de Carybé é o movimento, o ritmo, a surpresa, que ele quer que conviva com uma exigência do seu espírito: a do nada deixado por fazer, a do nada ambíguo, pouco reconhecível, da definição e do pormenor, como a unir a serenidade da obra clássica à multiplicidade de sugestões e o descompromisso do esboço”<sup>343</sup>.

Para os historiadores da arte que enfrentam a árdua tarefa de compreender as imagens e as representações delas na tentativa de achar respostas para as questões colocadas, sempre fica um sentimento para o qual essas respostas não são definitivas e, sim, provisórias e que podem suscitar outras compreensões. Nesse sentido, temos aqui uma tentativa de assinalar as possíveis interpretações, entre as incalculáveis possibilidades existentes, para se compreender a obra de arte de Carybé.

341 CARYBÉ. *As sete Portas da Bahia: textos e desenhos de Carybé*. Rio de Janeiro: Record, 1976. p. 41.

342 KEM, Maria Lúcia Bastos. *Imagem manual: pintura e conhecimento*. FABRIS, Annaterea; KERN, Maria Lúcia Bastos (Org.). *Imagem e conhecimento*. São Paulo: EDUSP, 2008. p. 28.

343 SILVA, José Cláudio da. *Artes de Caybé*. FURRER, Bruno (Org.). CARYBÉ. Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1999. p. 144.

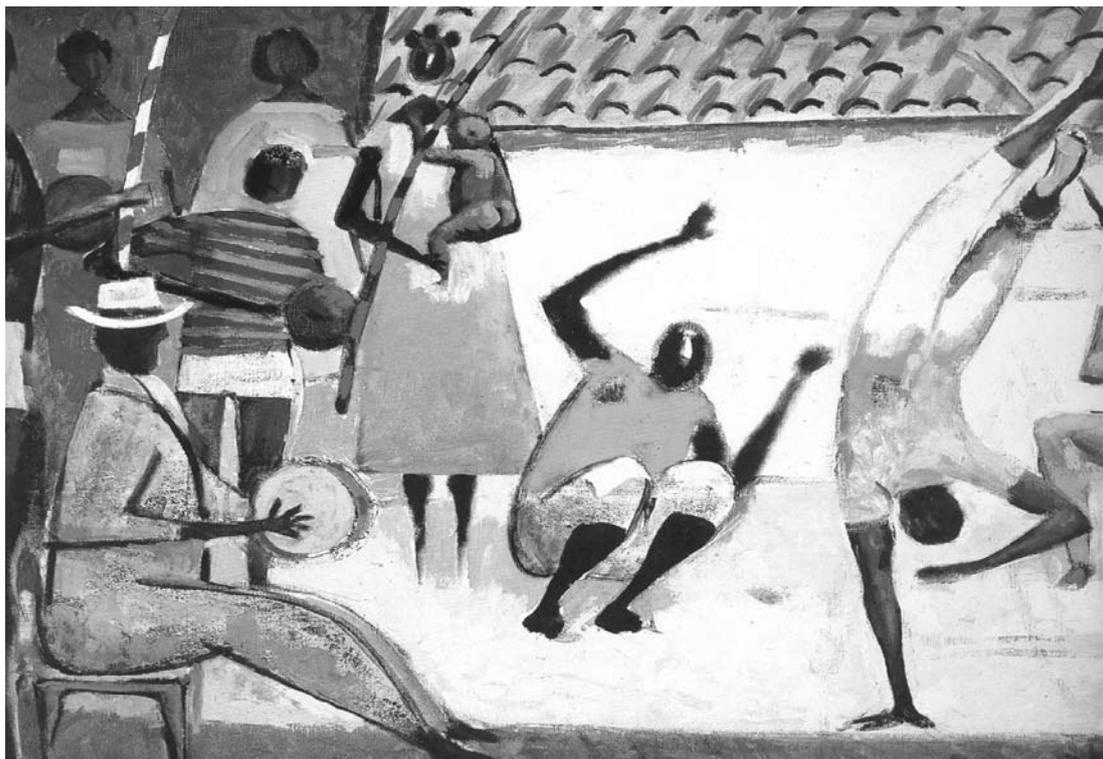
Hector Júlio Pareide Bernabô (1911-1997), mais conhecido como Carybé<sup>344</sup>, artista plástico, em cuja obra retratou os símbolos da cultura baiana. Para os biógrafos, Carybé não se enquadrava em nenhuma tendência pré-estabelecida. “*Carybé estava aberto a todas as idéias e inovações. No entanto, resistia aos modismos, ao sucesso fácil e a aderir qualquer corrente estrangeira, insistindo na busca da própria identidade*”<sup>345</sup>.

Gostava de retratar o povo na rua, personagens desconhecidas e conhecidas, flagrando o corpo inteiro do povo pobre de bens materiais de consumo, mas ricos em capital cultural. “*Carybé não gosta de um quadro de uma figura só. Quando aparece num desenho ou pintura, é tirada da multidão, subtendida esta, mesmo quando o cenário vazio*”<sup>346</sup>.

344 Nasceu na Argentina, mas, ainda bebê, foi para a Itália. Antes de vir para a Bahia, morou na cidade do Rio de Janeiro. Enfeitiçou-se pela cidade de Salvador, onde morou no largo de Santana, no bairro do Rio Vermelho. Memorial - 1911- nasce - em 07 de fevereiro em Lúnus, na província de Buenos Aires; 1919 - após um período na Itália, sua família muda-se para o Rio de Janeiro; 1927/29 - cursa a Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro; 1929/39 - Volta para a Argentina e trabalha em diversos jornais, sendo que o último deles, “Prégon”, o envia para Salvador; 1940 - ilustra o livro *Macunaíma*, de Mário de Andrade; 1943- primeira exposição individual na Galeria Nordiska; 1949 - é chamado por Carlos Lacerda para trabalhar na Tribuna da Imprensa; 1950 - através de uma carta de recomendação emitida por Rubem Braga, Carybé é contratado para fazer murais em Salvador. Muda-se para a Bahia; 1951 - Primeira Bienal Internacional de São Paulo; 1952 - exposição individual no MAM/BA; faz o desenho, figuração e ainda é diretor artístico do filme *O Cangaceiro*, de Lima Barreto; 1956 - participa da 28ª Bienal de Veneza; 1957 - naturaliza-se brasileiro; 1959 - faz painéis para o Aeroporto Kennedy em Nova York; 1963 - recebe o título de cidadão da cidade de Salvador; 1966 - lança os livros *Olha o Boi e Bahia*, *boa terra Bahia*, este último, com Jorge Amado; 1970 - participa da exposição *12 artistas contemporâneos brasileiros*, na Universidade de Liverpool; 1971 - exposição individual no MAM/RJ; 1973 - sala especial na 12ª Bienal Internacional de São Paulo; 1981 - publica, após 30 anos de pesquisas, a *Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia*, pela Editora Ráizes; 1989 - exposição individual no MASP; 1996 - é homenageado com o curta-metragem *Capeta Carybé*, baseado no livro homônimo de Jorge Amado; 1997 - morre no dia 2 de outubro, em Salvador.

345 BESOUCHET, Lídia. *Artes de Caybé*. FURRER Bruno (Org.). CARYBÉ. Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1999. p. 33.

346 SILVA, José Cláudio da. *Artes de Caybé*. FURRER Bruno (Org.). CARYBÉ. Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1999. p. 150.



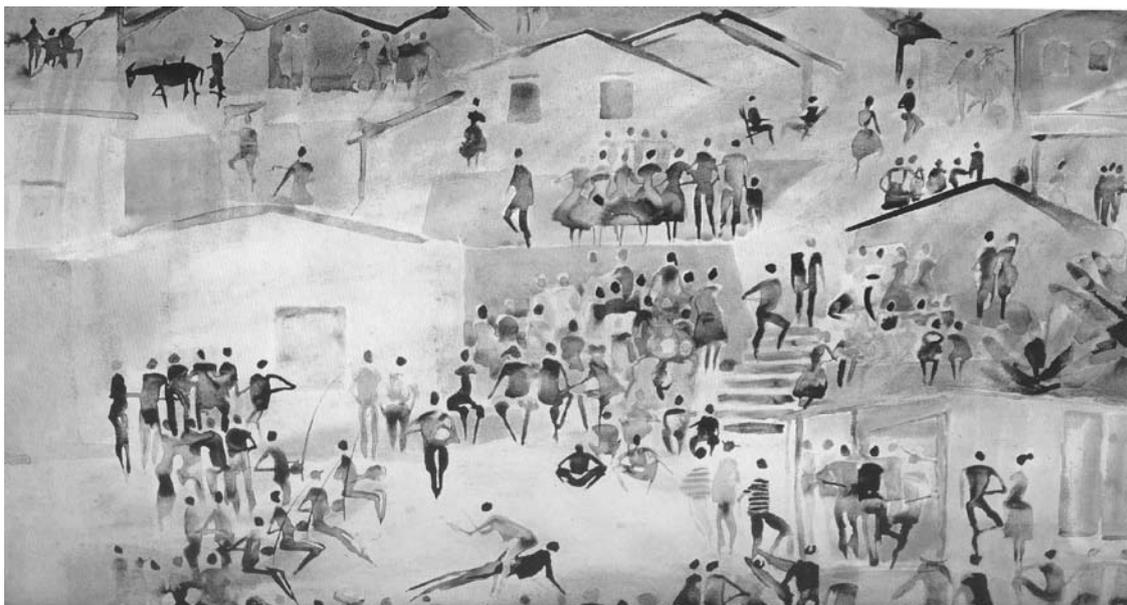
(*Vadiação Doing Nothing*, óleo e tela 60x85 cm. 1965<sup>347</sup>)

Carybé valorizava o popular enquanto potência humana; a vida comum das pessoas nas ruas, nos botecos e nas feiras. Pessoas e lugares compõem um cenário nada permanente, pois são paisagens que proporcionam contextos culturais ricos em relações políticas reveladoras de suas tramas sociais; no entanto não faz da sua arte um panfleto político que Besouchete, ao se referir as controvérsias íntimas, em relação às questões políticas, comenta: “*viver sem negar a questão social da pobreza, mas escapar definitivamente aos partidarismos políticos que dividem ainda mais os homens, em vez de agrupá-los*”<sup>348</sup>.

No âmbito da capoeira, freqüentou as diversas rodas dos diversos centros de capoeira e pintou o cenário onde ocorriam as famosas rodas do barracão do Mestre Waldemar, no bairro da Liberdade, na Avenida Peixe, no Corta-Braço.

347 *Vadiação* corresponde ao nome dado a brincadeira de capoeira. FURRER, Bruno (Org.). CARYBÉ. Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1999. p. 367.

348 BESOUCHETE, Lídia. *Artes de Caybé*. FURRER, Bruno (Org.). CARYBÉ. Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1999. p. 41.



(*Terreiro de Waldemar, guache, 64 x 94 cm. 1964*<sup>349</sup>)

Através da imagem, percebe-se o difícil acesso ao terreiro de Waldemar; no entanto isso não inibiu a presença de vários intelectuais, turistas e do público em geral no local. O centro cultural de arte pintado por Carybé tinha as próprias feições da sua arte e que, ao nosso ver, inspirou-o profundamente, enquanto artista, como veremos adiante.

Observe que Carybé explora a arquitetura local do barracão sem perder de vista o foco da roda. O barracão não era um simples palco de rodas de capoeira, mas, como Abreu ressalta. *“pelo poder de realização demonstrado ao constituir e liderar um centro e arte e entretenimento, capaz de movimentar provisoriamente a vida local, com uma atividade apreciada pela comunidade e que, embora fosse situada num bairro periférico, projetou sua importância para além dos seus limites geográficos”*<sup>350</sup>.

O artista Carybé circulava pela cidade e, através da sua arte, evidenciava o contexto geopolítico do local, revelando a experiência da cultura enquanto paixão humana. As cenas das telas se aliam aos corpos-culturais do povo baiano, de homens e mulheres de lugares comuns. Ao contemplar a arte de Carybé pode se acrescenta a idéia de que *“a arte pode criar lugares de vertigem. Vertigens sutis, mas também aquelas do transtorno, da perturbação, da perfuração dos estados da alma”*<sup>351</sup>.

Ele passava para a tela o testemunho de uma cultura rica em detalhes, como observamos anteriormente, e da qual ele fez questão de se aproximar, inicialmente como observador curioso que contempla os movimentos da capoeira e das danças dos orixás para, em seguida, revelar nos desenhos as simbologias corporais.

349 FURRER, Bruno (Org.). CARYBÉ. Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1999. p.259.

350 ABREU, Frede. *O barracão do Mestre Waldemar*. Salvador: Zabaratana, 2003. p. 40.

351 TESSLER, Elida. *Claviculário: palavras-chave e outros segredos*. FONSECA, Tânia Mara Galli, ENGELMAN, Selda (Org.) *Corpo, Arte e Clínica*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004. p.162.

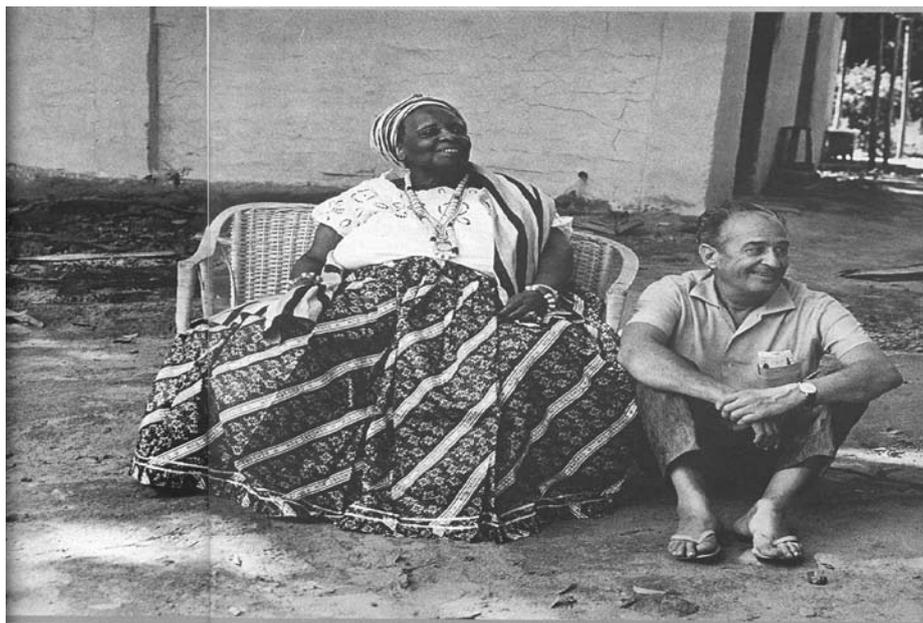
Conheceu um leque de capoeiristas renomados, tais como: Manoel dos Reis Machado, Vicente Ferreira Pastinha, Valdemar da Liberdade, Traíra, Gato, Cobra Coral, Samuel Querino de Deus e muitos outros. Frequentou, também, o Centro Esportivo de Capoeira Angola e chegou a se matricular no Centro de Cultura Física Regional Baiana.



*(Carybé tocando pandeiro na academia do Mestre Pastinha<sup>352</sup>)*

O capeta Carybé, assim chamado no filme, conhecia os molejos e as artimanhas do corpo na capoeira, compreendia as metáforas utilizadas pelos antigos mestres e sabia dos incontornáveis mistérios que perpassavam pela capoeira. Tocador de pandeiro e de berimbau, mergulhou na arte de fazer a cultura baiana singular. Reconhecia as diferenças entre os centros de capoeira e percebia as diferenças estéticas entre os estilos de capoeira Angola e Regional. As imagens analisadas adiante iluminam a gestualidade da prática da Capoeira Angola que Abreu afirma “*Carybé comentou para a gente que os desenhos representavam os movimentos da Capoeira Angola*”.

352 FURRER, Bruno (Org). CARYBÉ. Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1999. p 169.



(Carybé, sentado ao lado de Mãe Senhora, no terreiro Axé Opô Ofonjá)

Silva chama atenção para um aspecto importante, “Carybé detestava, no candomblé quem precisasse de explicações. Nos quadros, em lugar dessas explicações, é como se as tirasse, transformando a cena em enigma, para que o espectador receba o fato plástico livre da interferência da lógica”<sup>353</sup>. Evidencia do aprendizado com as Ialorixás e os Mestres de Capoeira, como fonte inspiradora da sua arte.

A imagem aparece como enigma, que é a própria sombra dependente da luz, a possibilidade de descobrir aquilo que não se sabe, que é diferente daquilo que se esconde; constituiu-se a força de comunicar sem as palavras. Portanto, é aquilo que não se explica, mas que está posto, presente de maneira intensa nas falas dos baluartes da capoeira ao se reportar à capoeira, como falava o Mestre Caiçara: “capoeira é capoeira”, ou então em uma das memoráveis passagens do Mestre Pastinha. “Capoeira é mandinga de escravo em ânsia de liberdade, seu princípio não tem método e seu fim é inconcebível ao mais sábio capoeirista”.

O “Capeta Carybé”<sup>354</sup> “nos candomblés, na capoeira do corte-braço, exatinhas, as figuras desenhadas ou pintadas por Carybé: o cego Mouzinho, que tocava com o violão nas costas, o

353 SILVA, José Cláudio da. *Artes de Caybé*. FURRER, Bruno (Org.). CARYBÉ. Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1999. p.

354 “Filme do cineasta baiano Agnaldo “Siri” Azevedo, é uma homenagem a Hector Julio Pareide Bernabô – ou simplesmente Carybé. Este filme, inspirado no texto homônimo de Jorge Amado, mostra a grande integração da vida e da obra de Carybé com a cidade de Salvador. Os atores Harildo Deda, narrando Jorge Amado, e Nelson Dantas, narrando Carybé, dialogam durante o filme, memorizando o encontro de Carybé com a Bahia, quando ele veio à “procura de Lindinalva”, personagem de Jorge Amado no romance *Jubiabá*. Aqui este artista fez de tudo: telas, esculturas, ilustrações para livros, sempre com motivos essencialmente baianos. Capeta Carybé. IRDEB – Instituto de Rádio e difusão do Estado da Bahia, duração 22 minutos, Salvador, Bahia.

capoeirista Onça preta, o carroceiro Príncipe Negro, inúmeras filhas-de-santo, baianas de tabuleiros”<sup>355</sup> No Candomblé, participou das atividades do terreiro Axé Opô Ofonjá e “recebeu o título de Obá de Xangô”<sup>356</sup>; foi filho de Mãe Senhora (Maria Bibiana do Espírito Santo) e as yaôs<sup>357</sup> ajoelham-se aos seus pés e lhe pedem a bênção”<sup>358</sup>.

Ângelo Decânio falou: “*Carybé é um gênio, um traço dele vale mais do que mil palavras da gente. Você vê o movimento no traço que ele dá, então aquilo é uma obra genial*”. A sutileza de Carybé em potencializar o traço na expressividade do movimento favorece outros elementos inimagináveis para quem contempla a sua obra.

Dessa maneira, podemos considerar a obra artística de Carybé como memória imortal do axé da Bahia, mas Rubem Braga inverte a ordem: “*Carybé não se inspirou na Bahia, parece que a Bahia que se inspirou em Carybé. De repente, a gente vê um negro de camiseta branca ou uma baiana de saia rodada ou um sobradinho de telhado escuro “imitando” os desenhos de Carybé*”<sup>359</sup>. Ele é o artista que pinta a cultura baiana, do mesmo modo que o baiano, ao se ver projetado na tela, se “pinta”. Assim, ocorre a troca, a interação entre artista e povo, a permuta, o consentimento e a própria sobrevivência, e o reconhecimento da sua arte pelo povo, desabrochando em mil surpresas todos os instantes.

A íntima ligação com a cultura baiana está refletida nos seus trabalhos, através dos quais ele exerce a função de contar e registrar o cotidiano do povo simples da cidade do Salvador, iluminando os símbolos culturais da terra, seduzindo o olhar do observador das fabulosas narrativas. “*A pintura de Carybé, se não é engajada no sentido restrito, é do povo que se ocupa, é este que conta, não como miseráveis mas como donos tanto do espaço nos quadros como do chão onde pisam*”<sup>360</sup>

355 SILVA, José Cláudio da. *Artes de Caybé*. FURRER, Bruno (Org.). CARYBÉ. Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1999. p. 149.

356 Orixás – “Deus do fogo e do trovão. Diz a tradição que foi rei de Oyá, cidade da Nigéria. Elemento – fogo, símbolo – machado duplo (axé), colar – branco e vermelho”. 1995, p. 25.

357 Filho de Santo, segundo grau na hierarquia, pode ou não “receber” santo.

358 Trecho retirado do vídeo documentário *o Capeta Carybé*.

359 SILVA APUD BRAGA. SILVA, José Cláudio da. *Artes de Caybé*. FURRER, Bruno (Org.). CARYBÉ. Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1999. p. 149.

360 SILVA, José Cláudio da. *Artes de Caybé*. FURRER, Bruno (Org.). CARYBÉ. Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1999. p. 156.



Como colocamos anteriormente, a sedução pelos desenhos de Carybé está na força do aqui e agora; por isso milhares de corpos-capoeira não cessam de reproduzir, reinventar e transformar essas imagens. Essa vitalidade, os capoeiras a representam ao reutilizar essas gravuras dando novas formas e novos significados na contemporaneidade e favorecendo o trânsito que nem é passado e nem é presente, mas, entre uma coisa e outra, constituem novos territórios de produção e contemplação dessas imagens.



(Painel para o salão de embarque do Aeroporto Internacional 2 de Julho, Salvador, óleo s. tela, 2,8 x 5m 1944)<sup>364</sup>

As “paisagens–passagem” são caminhos que contracenam, no contemporâneo, traços do passado intensificado no presente, e os desenhos de Carybé funcionam como dispositivo no qual estão guardadas as formas do corpo-capoeira produzir a sua arte de dobrar-se e desdobrar-se, de inversão corporal e de circularidade dos movimentos corporais.

A tradição filosófica da “fenomenologia da percepção” do filósofo francês Merleau-Ponty faz várias alusões às atividades dos pintores, chegando a afirmar que “meu ponto de vista: uma filosofia como uma obra de arte; um objeto que pode suscitar mais pensamentos que os que neles estão contidos”<sup>365</sup>. Para o filósofo francês, não existe um distanciamento entre aquilo que se olha e o mundo que é visto. A visão capta a imagem das paisagens e das coisas e, ao mesmo tempo, o mundo não se apresenta para a visão de forma inerte. Podemos considerar o “toque do olhar” como a relação intensiva entre o olho que toca nos desenhos e os desenhos que nos olham anunciando diversos campos de significações.

Além disso, o que os olhos conseguem ver não se limita apenas às coisas presentes na superfície dos desenhos, pois existem coisas não vistas ou até mesmo não visíveis. Da inten-

364 FURRER, Bruno (Org.). CARYBÉ. Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1999. p. 399.

365 MERLEAU-PONTY apud CARMO. Merleau-Ponty: uma introdução. São Paulo. EDUC, 2002. p. 53.

sificação do visível/invisível “*que resultam ser dois aspectos de uma mesma realidade. O invisível vai desde o que está escondido mas que pode ser visto, até a sombra, a profundidade, a luminosidade ofuscante, e os reflexos*”<sup>366</sup>. O visível aqui é uma profundidade, um campo denso de interação entre o visível tangível e o invisível vidente.

O apalpar do olhar é uma qualidade produtora de significação do entrelaçamento das coisas no mundo, saltando de uma relação, na qual não só o sujeito participa da ação transformando o “objeto”, para aquela em que o sujeito, ao agir, ver e contemplar o “objeto”, transforma-se a si mesmo. A sensação de quem observar a imagem dos desenhos de Carybé é que, ao mesmo tempo em que para ela se olha, ela também toca no olhar do observador, fortalecendo uma relação de reciprocidade entre os corpos viventes e os corpos matérias.

### 3.2. OS DISCURSOS DA CAPOEIRA COMO ARTE

Na fala dos antigos mestres, aparece, com freqüência, a vontade e a necessidade de afirmar a capoeira como uma arte com suas múltiplas linguagens: dança, jogo, luta, artesanato, música, literatura, percussão, teatro e outras. Segundo Mestre Pastinha “[...] **somos bailarino, um homem que vive a arte da capoeira é como artista sincero, somos do trabalho de todas as profissões**”, “[...] **o que tenho em meu corpo, é minha arte**”<sup>367</sup>, Mestre João Pequeno fala: “a capoeira é uma natureza, tá no sangue e no espírito, a natureza ninguém pode destacar ela porque é, assim é a capoeira, **porque a capoeira hoje é arte, a capoeira em primeiro lugar é cultura, a capoeira é arte** [...]”<sup>368</sup>. Mestre Boca Rica diz: “**capoeira é uma arte que devemos preservar**” e Jânio Martins dos Santos, conhecido no universo da capoeira como Mestre Curió, afirma que “*a capoeira foi criada como dança, como movimento de defesa. Nunca encarei a capoeira como atividade marginal, mas como uma forma de arte. O capoeirista é o artista do nosso povo, do povo negro. E o artista negro ainda sofre uma opressão silenciosa em Salvador*”<sup>369</sup>.

Nas falas encarnadas dos mestres, mais do que o objeto representado nas obras de arte em si, a arte, para eles, reside na experiência, portanto, no fazer do homem simples que sabe cantar, jogar, dançar, dissimular e lutar pelo desejo de materializar sua arte, ou seja, a criação de um espaço estético e ético, no caso, a roda de capoeira, para colocação dos seus conceitos que adiante correlacionaremos com a força do enredo.

Ao considerarmos o capoeirista como artista que se utiliza das diversas linguagens artís-

366 CARMO, Paulo Sérgio. *Merleau-Ponty: uma introdução*. São Paulo: EDUC, 2002. p. 65.

367 DECÂNIO, Ângelo. *A herança de Pastinha: a metafísica da capoeira*. Salvador, 1996.

368 SANTOS, João Pereira. *Mestre João Pequeno. Entrevista realizada na sua academia, no largo Santo Antônio Além-do-Carmo, no dia 12 de junho de 1989*.

369 *Revista Viva Salvador. Salvador, cultura e participação popular. Salvador, Fundação Gregório de Mattos. Salvador. p. 47, mar.-abr. 2005.*

licas para revelar a sua produção, temos, inicialmente, que entender a força da capoeira em conseguir aglutinar os diversos gêneros da arte num determinado eixo cultural, cujas intensidades são múltiplas e infinitas, possibilitando as nuances artísticas; no entanto, para considerarmos a capoeira como arte, temos que ir além das linguagens de fazer arte em si para identificarmos o seu lado singular que difere de outras manifestações artísticas, mas, diante disso, vamos identificar os discursos, os apelos e as associações que são feitas da capoeira como arte.

A tentativa de fazer um paralelo da capoeira como instrumento artístico não é exclusivamente do capital cultural da narrativa oral. No artigo de Eunice Catunda sobre o Barracão do Mestre Waldemar, reproduzido no livro de Frede Abreu<sup>370</sup>, ela faz várias incursões da capoeira como arte. A primeira delas se refere a todos os artistas:

que não acredita no fato de que só o povo é o eterno criador, que só dele nos pode vir a força e a verdadeira possibilidade de expressão artística, deveria assistir uma capoeira baiana. Ali a força criadora se evidencia, vigorosa, livre de preconceitos mesquinhos do academicismo, tendo como lei primordial e soberana a própria vida que se expressa em gestos, música, em poesia. Ali se exprime a vida magnífica e bela, em nada prejudicada pela capacidade limitada dos instrumentos musicais primitivos, aos quais se adapta se por ele diminuída<sup>371</sup>.

O tom da leitura de Catunda sobre a capoeira baiana no desenrolar do artigo sempre traz a crítica ao academicismo, à cultura elaborada pela elite, enaltecendo os aspectos positivos da cultura popular, o modo de produção cultural, as formas estéticas e éticas encontradas “pelo povo rude e inculto” para expressar suas crenças e seus sentimentos. Nesse período, se delineavam, claramente, as diferenças entre as estéticas da cultura erudita e as estéticas da cultura popular; as fronteiras eram demarcadas pelos mais variados discursos e pelas mais perversas relações de poder. Alguns intelectuais, como Jorge Amado, Manoel Querino, Carybé, Odorico Tavares e muitos outros já haviam se posicionando sobre a importância e a tentativa de afirmação que apresentam as produções populares de matizes africanas para a constituição civilizatória da sociedade baiana.

Mais adiante no texto, ela chega a afirmar que a capoeira tem “o senso de realização criativa, própria essência da arte, se revela no tríplice aspecto da capoeira, que é uma fusão de três artes: música, poesia e coreografia”<sup>372</sup>. Para ela, a capoeira é fusionada pelas três linguagens artísticas

370 Abreu, numa nota de rodapé, faz a seguinte consideração a respeito do artigo: “A reprodução desse artigo de Eunice Catunda foi feita com base numa cópia xerocada do mesmo que me foi presenteado pelo poeta Heitor Brasileiro, também capoeirista. A sofrível qualidade da cópia não permite a leitura de algumas palavras, falhas registradas, dessa forma [...] Na cópia constava esta referência: Fundamentos: agosto de 1951 a novembro de 1952. “Fundamentos” era uma revista paulista e o artigo deve ter sido publicado num dos números correspondentes ao período mencionado”. ABREU, Frede. O barracão do Mestre Waldemar. Salvador: Zarabata, 2003. p. 62.

371 CATUNDA apud ABREU, Frede. O barracão do Mestre Waldemar. Salvador: Zarabata, 2003. p. 62.

372 Idem.

formando um conjunto. Cada dimensão estética dessa ou cada platô desse se comunica com o outro. Embora cada platô estético tenha sua própria temperatura, sua própria linguagem, sua própria viscosidade, sua própria densidade e sua própria singularidade, na capoeira eles se entrelaçam formando um outro composto.

A autora investe na figura do Mestre cuja responsabilidade está em mediar e articular todas as circunstâncias colocadas; ela apresenta o Mestre como “autoridade máxima” da roda. “*Supervisiona o conjunto todo, determinando a música, o andamento, tirando os cantos, ou indicando a pessoa que o faça. É também ele que determina o tempo de duração de cada dança, de relógio em punho*”<sup>373</sup>.

O status do Mestre é ressaltado no texto como um sujeito capaz de zelar pela organização da roda com sua competência para gerenciar todos os elementos disponíveis durante a roda, de afinar o conjunto dos instrumentos, harmonizar o som dos instrumentos com os mais variados significados que cada canção traz em si e a própria circunstância dos jogadores na sua forma de dançar. “*Essa autoridade do Mestre é uma das causas mais admiráveis e comoventes que tenho visto. O respeito a ele demonstrado pela coletividade, o carinho com que o cercam, fariam inveja a muito regente de música erudita*”<sup>374</sup>.

O devir maestro-mestre exige dele o domínio de todo um repertório que perpassa pela percussão na orquestração do ritmo, a composição da bateria no qual cada instrumento tem uma função própria, e o devir-poeta, o cantador-puxador, que tem o cuidado de cantar as canções reconhecidas pela coletividade, encaixando o canto certo conforme o jogo, mas, sobretudo, sua astúcia de improvisar criando novas rimas em função dos acontecimentos da roda.

No desenrolar do texto, a autora sempre explora a idéia de que “*a dança da capoeira, na Bahia, é o que jamais deixou de ser a verdadeira arte*”. Acreditamos que Catunda se apóia não só na observação, mas, também, na oralidade dos mestres, pois é explícita a explicação da capoeira-dança.

O ponto crucial é quando a autora faz uma analogia da capoeira com o balé, a respeito da qual Abreu argumenta brilhantemente “*comparar a capoeira com o balé – considerado – pela mentalidade artística dominante na época, como primor de arte – talvez fosse uma maneira de chamar mais atenção para o refinamento dos gestos do jogo da capoeira, muitas vezes visto como grotesco, rude, brutal, por se tratar de lances de luta, julgada como cultura inferior, inútil*”<sup>375</sup>. O refinamento do gesto está no detalhe de um golpe aplicado, o molejo do corpo, a entrada inesperada de uma perna ou de um braço, o deslocamento do olhar, o contragolpe e no lance “controlado” que Mestre João Pequeno nos ensinou: “*pra você mostrar que é bom, não precisa machucar o seu adversário, o capoeirista deve ter seu corpo manejado, seu corpo freiado. Não precisa tocar no adversário, quem ta de parte vê, que você não derrubou porque não quis*”<sup>376</sup>.

373 *Idem*, p. 63.

374 *Idem*.

375 ABREU, Frede. *O barracão do Mestre Waldemar*. Salvador: Zarabata, 2003. p. 45.

376 SANTOS, João Pereira. *Mestre João Pequeno. Entrevista realizada na sua academia, no largo Santo An-*

A articulista apresenta engajamento político ao considerar a capoeira como uma prática social, cujo valor capital é ser uma produção artística tão importante quanto a arte erudita, no caso, o balé, com o reforço quando Abreu chama atenção “foi um balé definido com expressões tão fortes e másculas, como se fosse necessário fazer isso, para negar qualquer sentido de afetação da masculinidade dos capoeiras, pois também, de acordo com preconceito da ocasião, balé era coisa de mulher”<sup>377</sup>.

A riqueza dos artifícios utilizados pela autora revela a possibilidade de outras leituras do universo simbólico da capoeira na época. A ânsia da autora para tentar afirmar e legitimar a capoeira como um fenômeno artístico se justificava em virtude dos descompassos culturais da época na qual a prática da capoeira não era, historicamente, vista como arte, mas, como “coisa de negro”, insurgindo-se, porém, procurava se colocar como uma prática cultural importante do patrimônio histórico afro-brasileiro.

Muniz Sodré, estudioso do assunto, investe também na idéia da capoeira como arte, “capoeira não é uma disciplina esportiva, e sim uma arte mandingueira do corpo – em suma, um jogo em que passado, presente e futuro podem pôr-se juntos num movimento ou num repente”<sup>378</sup>. A arte mandingueira do corpo seria a capacidade que o corpo-capoeira tem de criar, improvisar e ressignificar as multiplicidades de gestualidades necessárias para produzir sentidos indeterminados. O rito da roda de capoeira institui as interações temporais, nas quais o acontecimento é contracenado na fusão passado, presente e futuro.

Sodré potencializa a importância do rito, “entendido como um conjunto de procedimentos cosmogônicos do grupo, o corpo encontra um outro tipo de totalidade, na qual se produz algo como uma sinergia (interação coletiva das energias ou dos sentidos individuais), e ele se torna ao mesmo tempo sujeito e objeto, objeto, no sentido de entrega ao domínio do ritmo e da liturgia coletiva”<sup>379</sup>. A ritualidade possibilita uma certa organização estrutural da roda através do conjunto de regras instituídas historicamente, mas que são constantemente flexibilizadas. O favorecimento desse campo energético é possível graças às intensificações desejantes de um grupo. O corpo se transforma em dispositivo conectivo aos sons dos instrumentos, aos cânticos e à força energética dos seus ancestrais.

Muniz Sodré aposta na idéia de que, no jogo da “capoeira, tudo se passa sem esquemas nem planos preconcebidos. É o corpo soberano, solto em seu movimento, entregue ao seu próprio ritmo, que encontra, instintivamente, o seu caminho. Senhor do seu corpo, o capoeirista improvisa sempre e, como o artista, cria”<sup>380</sup>. A soberania do corpo-capoeira é fruto das suas experiências históricas, das contínuas práticas corporais que aprende a lidar como a arte de criar

---

tônio Além do Carmo, no dia 12 de junho de 1989.

377 *Idem.*

378 SODRÉ, Muniz. *Mestre Bimba: corpo de mandinga*. Rio de Janeiro: Mannati, 2002. p. 87.

379 *Idem*, p. 86.

380 *Idem*, p. 22.

as artimanhas dos movimentos corporais, improvisando gestos de ataque e defesa. Ele cria sua própria arte de mandingar, uma arte do corpo que seduz o parceiro-oponente enganando-o, e cuja tônica da tapeação revela o saber camuflar, o saber driblar e o saber esperar para dar o bote.

Ao contrário da visão hegemônica propagada pelos meios de comunicação de luta presente nas modalidades esportivas cuja característica da vitória é simbolicamente presentada com a medalha de campeão, na capoeira, a arte do corpo-malícia dá o sentido cultural, que não é o sentido estático, já fixado, como se a capoeira tivesse uma quantidade de golpes definidos, mas num sentido que sobrevoa os acontecimentos na espera de sua fixação, que envolve um conjunto de situações, que faz com que as possibilidades gestuais na capoeira ocorram na multiplicidade das coisas, como falava Mestre Pastinha, “*a capoeira tem nove golpes, vezes novas, vezes novas*”.

Como veremos adiante, a arte da capoeira está na metamorfose do corpo, nas dobradiças e nos curvamentos que os corpos-capoeira realizam produzindo paisagens-passageiro. Na capoeira, uma ação corporal reflete em outra ação, favorecendo a acumulação infinita de movimentos, acrescentando sempre mais paisagem-passageiro. A roda de capoeira passa a ser o local de articulação das mais diversas linguagens artísticas, funcionando como caminho no qual o corpo-capoeira escoia e veste as multiplicidades de formas e posturas.

Dessa maneira, essa espacialidade da roda funciona por recobrimento de matérias que são verdadeiras obras-de-arte que alguns preferem chamar de artesanato, o berimbau, o atabaque, o pandeiro e outros, por coexistência de um grupo de pessoas que interagem entre si, os jogadores com o público e vice-versa, a charanga com os jogadores, e por circunvizinhanças que misturam as diversas linguagens artísticas.

A roda é um dispositivo dinâmico e seletivo, mas não como uma síntese de todos os suportes da arte, todas as formas e escalas, mas da emergência das multiplicidades de articulações que os corpos-capoeira intensificam a partir da experiência vivida, daquilo que é mais singular. Aquilo que os mestres falam que “*a capoeira não é só dança, não é só luta, não é só jogo, não é só música*” ou então, “*para ser um bom capoeirista, você tem que jogar, cantar bem, saber fazer berimbau e falar da arte da capoeira*”, ou seja, não é uma coisa nem outra e, sim, as duas coisas juntas multiplicando-se. Portanto, a arte capoeira existe como uma trama de diversas referências, que constantemente se articula e é desarticulada não sendo necessariamente localizada como uma forma homogênea.

Assim, a roda de capoeira é o espaço de produção de saberes, esperando a significação que os corpos-capoeira fazem dela; ela consegue ser múltipla no interior de um espaço. Nesse sentido, a questão da força da “cultura popular” não está na essência da capoeira, que reside na autenticidade e na beleza das coisas, colocando-a em um estado de pureza e estagnação da “tradição”, pelo contrário, está na sua renovação, na sua representatividade e na sua capacidade de expressar o modo de viver dos subalternos.

Portanto, a questão que se coloca não é a de pensar a ancestralidade como um discurso essencialista, como se ela fosse capaz de responder tudo, dando respostas a todas as nuances e a todos os acontecimentos na capoeira.

Longe de negar a força da ancestralidade que está presente no decorrer do texto, nós a encaramos como uma lógica diferente para a produção e veiculação dos saberes. Ao pensarmos na ancestralidade, enquanto movimento complexo, ela não pode ser plenamente capturada nos moldes de um conhecimento racionalista com sua forma de ordenar o conhecimento, busca estruturar as coisas de maneira compartimentada, estática, engavetada, pronta e acabada. A força da ancestralidade está na produção dos afetos que potencializa as experiências sutis do corpo no qual os níveis de expressão são constituídos de múltiplas forças materiais, espirituais, estéticas e políticas.

É, portanto, a roda-ritual, “ritornelo”<sup>381</sup>, como Luz se refere à roda ritual, à roda de samba e à roda de capoeira, *“A roda, todavia, inclui a passagem, a mudança, o momento da transformação, a passagem entre esse mundo e o além e vice-versa o contrário. A passagem dos seres viventes em espíritos ancestrais, a vida e a morte. Como vimos em relação à música e à dança, esse tempo de mudança está expresso na representação estética, pela síncopa”*<sup>382</sup>. No contexto acima descrito afloram o campo da passagem, a impressão que causa sobre os sentidos dos corpos, sua substância, sua aderência, sua transformação, sua densidade e sua viscosidade. Os corpos-capoeira são os centros de vibrações que povoam outros corpos, mas também são habitados por outros espíritos.

Sendo assim, temos ainda outro desafio ao conceber que a capoeira é a arte do corpo na produção de saberes, precisamos descobrir que tipo de saber corporal é esse e como ele é realizado.

José Gil apresenta o entendimento sobre “consciência do corpo” que preferimos chamar de saber corporal, como aquilo que os corpos-capoeira aprendem com a experiência, os conhecimentos motores adquiridos que tornam o corpo soberano de suas movimentações gestuais, os corpos-memórias de um passado colonial e de um presente pós-colonial.

Gil propõe uma transformação na concepção fenomenológica que *“define a consciência do corpo como intencionalidade, ponto de partida de toda a teoria da constituição”*<sup>383</sup>. Ele dá uma outra conceituação para intencionalidade, *“a parte de trás da consciência, por assim dizer, a que se chamará a consciência do corpo”*<sup>384</sup>.

381 Deleuze e Guattari (1997, p.132), definem o ritornelo como o conjunto sonoro das matérias de expressão que traça um território.

382 LUZ, Aurélio Marco Aurélio. *AGADÁ: dinâmica da civilização africano-brasileira*. Salvador: EDUFBA, 1995. p. 615

383 GIL, José Nuno. *Abrir o corpo*. In: FONSECA, Tânia Mara Galli; ENGELMAN, Selda (Org.). *Corpo, Arte e Clínica*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004. p. 14.

384 *Idem*.

A inquietação provocada por ele é considerar *“a consciência como elemento paradoxal: sempre em estreita imbricação com o corpo. Ela atravessa os estados de maior intimidade, mistura, osmose, mesmo com o corpo; mas pode também dele afastar-se ao ponto de parecer entrar em ruptura, separar-se, abandoná-lo como se tratasse de um elemento estrangeiro”*<sup>385</sup>. Portanto, a “consciência” teria dois lados extremos que podem se manifestar diferentemente; mas, embora haja essa dupla possibilidade da relação consciência do corpo e corpo consciência, de aproximação e distanciamento parecendo pontos estanques, ele traz à tona uma ligação residual entre ambas, *“que faz com que a consciência se reconheça como pertencente àquele corpo, e não a outro”*<sup>386</sup>. Neste caso, ele apresenta dois tipos de consciência, uma consciência clara, intencional, plena, vigil e a outra, turva, nublada e escura; mas ambas interagem no corpo.

Essa consciência turva, nublada, que outros preferem chamar de inconsciência, pode estar relacionada ao que Ângelo Decânio chama de estado de consciência modificado ou *“transe capoeirano”*: *“O capoeirista deixa então de perceber a si mesmo como individualidade consciente, funciona ao ambiente em que se desenvolve o jogo de capoeira. Passa a agir como parte integrante do quadro ambiental em desenvolvimento. Agindo como se conhecesse ou apercebesse simultaneamente passado, presente e futuro, ocorre e ocorrerá a seguir e seu ajustamento natural, insensível e instantaneamente ao processo atual”*<sup>387</sup>.

O estado de consciência modificada acontece a partir da força da roda, através da música, sob influência do ritmo. O corpo se transporta para a estabilização mais profunda das pessoas, no sentido da complementação dos jogadores em interação, O corpo-capoeira produz efeito nas manifestações motoras, chegando a um estágio de integração intensiva entre os participantes, não sendo mais o “eu” e nem o “outro”, e sim o “nós”. No jogo-dança-luta, imana a energia imaterial, fruto da concepção africana ancestral, realizando ligações profundas com o praticante e todo esse campo de energia vital que os capoeiristas chamam de “Axé”, interessamos, porém, descobrir agora que tipo de saber o corpo-capoeira em jogo-dança-luta revela.

Outra referência que Gil faz é a respeito do coreógrafo americano Steve Paxton, inventor da técnica “Contato-Improvisação”, *“que a consciência do corpo (intencional) está cheia de “buracos”... porque esses movimentos são demasiadamente rápidos para que a consciência clara os capte”*<sup>388</sup>. Como no domínio da dança, o corpo na capoeira age rapidamente para dar respostas às situações colocadas no jogo, uma espécie de consciência do corpo imperceptível a ele mesmo.

385 *Idem.*

386 *Idem.*

387 *DECÂNIO FILHO, Ângelo. Entrevista realizada na sua residência, Salvador, BA, 15 de agosto de 1999.*

388 *GIL, José Nuno. Abrir o corpo. In: FONSECA, Tânia Mara Galli; ENGELMAN, Selda (Org.). Corpo, Arte e Clínica. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004. p.17.*

Nesse sentido, o envolvimento naquela atividade faz, do corpo, um local de produção e transmissão de saber. Produção porque ele aprende a lidar com as situações diversas, a enfrentar as dificuldades encontradas na roda, procurando desvendar os enigmas do jogo-dança-luta, e transmissão porque todas as respostas dadas são socializadas pelo grupo, cujo envolvimento faz, do corpo, transmissor de saberes corporais.

De acordo com Denise Sant'Anna, ao se reportar às pelejas dos cordelistas, “*o improviso é, em última análise a arte de contar história conhecida deixando-a a tocar no devir. Improvisar é, assim, um modo literal de não mais sobreviver para viver*”<sup>389</sup>. A trama dos corpos-capoeira, em situação de jogo-luta-dança, não cessa de improvisar, colocando sempre novos desafios para o seu oponente-parceiro, iluminando novos saberes do corpo e escondendo outros saberes. Nesse contexto, que é mais vivencial do que explicativo, o corpo-capoeira está sempre improvisando, sempre tem a necessidade de colocar o outro num ponto cego, numa espécie de lugar do qual só ele tem as chaves das saídas.

É claro que um saber corporal tão sutil não se constrói de uma hora para outra. O processo é longo; por isso, os antigos mestres falam que “*só o tempo se faz mestre, não diploma quem comprou*”. É necessário que o corpo experimente inúmeras vezes os movimentos; é preciso deixar fluir para que ele possa abrir o corpo<sup>390</sup> para o outro e conseqüentemente, para o mundo da roda cantada assim “*a volta que o mundo deu, a volta que o mundo dá, camaradinho*”.

Retomando o mundo da roda como metáfora da vida, nele estão presentes não só as forças acumulativas de aglutinar os corpos, mas, também, as forças disjuntivas de separação para fazer outras ligações. Na roda, o contraste, o contraditório convivem lado a lado: o caos e a organização, a materialidade e a espiritualidade, o consciente e o “inconsciente”, o denso e o fluido, o devagar e o rápido, o que os capoeiristas cantam “*oi sim, sim, sim, oi não, não, não*”, nas voltas dadas.

389 SANT'ANNA, Denise Bernunzi. *Vertigens do corpo e da clínica*. In: FONSECA, Tânia Mara Galli; ENGELMAN, Selda (Org.). *Corpo, Arte e Clínica*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004. p.32.

390 Termo utilizado por Gil, que significa “construir o espaço paradoxal, não-empírico, do em-redor do corpo próprio. Espaço paradoxal que constitui toda a textura da consciência do corpo-consciência: um espaço-à-espera de conectar-se com outros corpos, que se abrem, por sua vez formando ou não cadeias sem fim... Abrir o corpo é criar a zona em que o corpo, visto do exterior do interior, entra em contágio com o mundo”. GIL, José Nuno. *Abrir o corpo*. In: FONSECA, Tânia Mara Galli; ENGELMAN, Selda (Org.). *Corpo, Arte e Clínica*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004. p.26-27.



Figura 1

A roda é a força de traçar “enredo”, termo utilizado por Denise Sant’Anna, e não se restringe à trama literária, mas “a transmissão criadora de acontecimentos coletivos”<sup>391</sup>. A potência do enredo, para ela, se dá justamente nas “passagens entre os corpos, a sua transmissão que também implicam a sua reinvenção”. Na roda de capoeira, o construtor de enredo são os corpos-capoeira que facilitam as passagens, o trânsito entre os corpos, contando suas histórias para outros e ouvindo, ao mesmo tempo, outras histórias. Ele continua sendo “tão conhecido quanto estranho; um corpo-caminho de idas e voltas; no lugar de passar por todos os lados, este corpo torna-se, ele mesmo passagem para outros corpos e para muitas histórias”<sup>392</sup>.

O território da roda nunca se realiza completa e definitivamente, pois a abertura para o estranho e para o outro, a exterioridade, pertence ao próprio processo de se criar singularidades. Assim, os corpos-capoeira são fluxos de ligações para as mais diversas experiências coletivas do mundo. A singularidade do enredo coloca os acontecimentos como únicos, portanto, cada roda tem suas tramas, seus efeitos, seus segredos e suas aberturas.

Os antigos mestres construtores de enredos conseguem, através dos seus corpos-capoeira, recontar, a cada dia, as histórias do passado, bem como a criação de novas histórias, mas sempre com novos sabores; portanto, o insigne não é a raiz da capoeira procurando perdidamente a sua essência, mas, de uma trama cultural altamente enredada.

391 SANT’ANNA, Denise Bernunzi. *Vertigens do corpo e da clínica*. In: FONSECA, Tânia Mara Galli; ENGELMAN, Selda (Org.). *Corpo, Arte e Clínica*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004. p. 35.

392 *Idem*, p. 38.

Caminhando em sintonia com Sant'Anna, para quem o “*enredo é feito coletivamente, depende das visões alheias e das disputas das pessoas diferentes. Por isso, quem narra um enredo não se interessa muito em lutar muito por sua autoria. A luta é travada no momento da transmissão*”<sup>393</sup> a força da transmissão pode ser exemplificada pela lembrança de um fato ocorrido com o Mestre João Pequeno, uma crítica feita ao mestre “*que ele só ensinava o feijão com arroz, rabo-de-arraia e negativa*”.

No entanto, a questão de fundo não está no “feijão com arroz”; caso contrário, ficaríamos no plano superficial das coisas. O importante é saber se esse “feijão com arroz”, quase sempre temperado de malícias e manhas, fica gostoso ao paladar de quem desgostou do prazer de jogar com o Mestre João Pequeno ou não, num jogo fechado, duro, rente com o chão e com o outro. Aquele jogo que o parceiro-adversário não tem moleza fica apavorado querendo, a todo custo, descobrir o segredo do jogo.

A astúcia do Mestre está na sua arte de transmitir, que evoca duas possibilidades conectadas uma à outra; uma relacionada à preservação da história na continuidade da gestualidade corporal dos golpes da capoeira, o que o Mestre chama de treino (as aulas), no qual o aluno aprende os golpes em si através de diversas atividades, e a outra consiste em deixar que o aprendiz encontre os utensílios necessários para temperar o seu “feijão com arroz”. Deixar, aqui, não tem a ver com fazer livremente ou com espontaneidade; deixar significa favorecer a passagem para viver as experiências que se podem adquirir em contato com o outro na roda, aprendendo com o diferente, o estranho, o anômalo, ou seja, deixar tocar no devir e deixar representar, fluir, respeitar o tempo pedagógico de que cada um necessita para aprender.

Ironia da história ou não, muitos seduzidos pelo mercado internacional da capoeira, atualmente, oferecem curso de “mandinga e malícia” da Capoeira Angola no exterior, como se esses vetores pudessem ser apreendidos de maneira simples e fugaz fora da roda. O importante, para esse sábio educador, o Mestre João Pequeno, tendo em vista a sua trajetória, é abrir os caminhos necessários para que os novos aprendam com ele e com os outros. Aliás, sua academia, nas décadas de oitenta e noventa, foi alvo de crítica por ele permitir a presença de outros segmentos da capoeira diferentes daqueles prescritos do que seria Angoleiro. João Pequeno teimosamente se coloca como mediador das diversidades culturais da capoeira.

Outra complexidade que está sempre presente nesta dinâmica cultural refere-se à contemplação daquele que passa e vê a roda de capoeira, aquele que fica hipnotizado pelo jogo-dança-luta como se estivesse contemplando uma obra-de-arte. É o olhar curioso vagando na paisagem dos corpos-capoeira, olhar que faz múltiplas leituras e interpretações, sensibilizado pela estética imagética.

393 *Idem. p.*

Gumbrecht, no seu trabalho sobre o “elogio da beleza atlética”, considera esse tipo de situação como uma experiência estética que o espectador vive em relação à performance atlética. Ele traz vários elementos para pensarmos essas experiências da performance atlética como potência que contém o sublime, a epifânia, o corpo, a aura, etc. Inspirado em Kant, vai argumentar da seguinte maneira:

Com frequência temos a impressão, quando assistimos a esportes, de que uma jogada ou um movimento bonito são atitudes naturais do atleta que os produziu. Devemos, então, chamar de obra de arte um saque potente num jogo de tênis? Kant diria que isso é ir longe demais. Obras de arte, na opinião dele, são produzidas com a intenção de se tornar objetos duradouros que sejam reconhecidos como obra de arte. A maioria dos atletas não tem essa intenção quando atua, embora possamos passar por uma experiência estética quando assistimos à performance. Como confirmou uma vez um amigo querido e eminente historiador da arte, a arrancada de Jessé Owens no trecho final do revezamento dos quatrocentos metros rasos na Olimpíada de 1936, do modo que como está captada e preservada no filme de Leni Riefenstahl, é tão bela quanto as melhores esculturas de Michelangelo. Mas isso não quer dizer que os movimentos do corpo de Owens fossem – e ainda sejam, para os espectadores do filme – uma obra de arte. Dar aos movimentos de Owens um lugar em nossos museus de arte imaginária simplesmente mumificaria sua graça, roubando-lhe o estranho frescor que o filme de Riefenstahl preservou – e essa é a razão pela qual proponho manter o conceito de obra de arte afastado do desempenho atlético como candidato a experiência estética<sup>394</sup>.

O autor nos coloca numa “sinuca de bico”, pois, ao longo do texto, procuramos compreender a capoeira como um fenômeno artístico, seja pela narrativa oral, seja pelo modo da sua produção, o enredo, ou ainda pelos discursos dos intelectuais. Viajamos na hipótese da capoeira como arte, porque, ao contrário do fenômeno esportivo que o atleta “não tem essa intenção quando atua”, os mestres se reconhecem como artesões, guardiões e artistas das práticas populares.

A compreensão da capoeira como arte não passa pela mumificação dos ritos de passagem no intuito de empalhamos, congelando essas práticas para “salvo guardarmos” em museus e bibliotecas, longe da lógica própria da arte do fazer, sabemos também a importância dessas novas iniciativas tecnológicas de digitalização (filmes CD e DVD-R) como estratégia de uma pretensa proposta de “preservar a memória” na tentativa de garantir a perpetuação das práticas populares.

Pensamos a estética da arte-capoeira na produção de novos sentidos para os seus personagens e para aqueles que a contemplam e no fortalecimento dos centros de capoeira que servem de museu vivo, participativo e interativo para os visitantes. É nessa perspectiva que estamos encarando a capoeira-arte, como possibilidade de invenção do novo a partir do preexistente, como modo de produção de saberes, como potência de criatividade que a cada instante se renova.

394 GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Elogio da beleza atlética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 41.

Percorremos pela hipótese de que tanto os gestos que refletem a imagem corporal nas gravuras de Carybé como toda produção material e imaterial da roda de capoeira emanam a noção que Deleuze e Guattari consideraram como um composto de perceptos e afectos que valem por si mesmos. “*Os perceptos não são percepções, são pacotes de sensações e relações que sobrevivem àqueles que os vivenciam. Os afectos não são sentimentos, são devires que transbordam aquele que passa por eles (tornando-se outro)*”<sup>395</sup>.

Podemos exemplificar, através da experiência do Mestre Olavo, o mestre-artesão que fabrica todos os tipos de instrumentos para atender ao consumo do mercado turístico e do exterior. Geralmente, os turistas levam o berimbau como lembrança da Bahia e da demanda de exportação do berimbau para os EUA, Europa, Japão, Israel e outros lugares. No entanto, queremos tocar no devir-artesão dele, pois não pode ser qualquer berimbau para tocar na roda de capoeira, deve ter acordes fortes e vibrações sonoras para tocar os principais toques reconhecidos na capoeira. Ele mesmo nos conta que: “*tenho um berimbau de mais de vinte anos, todo remendado de durapox, mas que, tem um som fantástico, na roda de capoeira o berimbau tem que estar afiado*”<sup>396</sup>.

As figuras emblemáticas dos Mestres Olavo, Boca Rica, Bigodinho, João Pequeno e Gigante, como outros mestres no devir-maestro, promovem sensações intempestivas para os participantes da roda com seu jeito singular de afinar o instrumento, de tocar, de rimar, de quebrar o canto, de entoar outro ritmo e de orquestrar a bateria da roda possibilitando devires que passam por todos e transbordam em percepto e afecto.

Na arte de cantar, os acontecimentos se transformam em música, Mestre João nos narra o seguinte episódio:

com, essa música foi um acontecimento que aconteceu comigo no dia 08/04/1991, um carro me pegou, me pegou mas aconteceu que foi o carro que quebrou. Então eu fiz essa música: “*Iê, foi no dia 08 de abril de 1991, que o carro me pegou, eu com 73 anos de idade, o meu corpo era mais forte, foi o carro que quebrou, eu não peguei o número do carro, mas fiquei com o retrovisor, Camaradinha; É o retrovisor, É o retrovisor, Do carro que me pegou, É o retrovisor, É o retrovisor; O meu corpo era mais forte, foi o carro que quebrou*”<sup>397</sup>.

A música na capoeira é como uma poesia da vida real que tece acontecimentos diários nas chulas, corridos e nas quadras da capoeira, verificamos a *poesia sonora*<sup>398</sup> que, geralmente,

395 DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 171.

396 Mestre Olavo em conversa no Festival de Capoeira da Escola no ICELA.

397 SANTOS, João Pereira. *Mestre João Pequeno. Entrevista realizada na sua academia, no largo de Santo Antônio Além-do-Carmo, Salvador, BA, no dia 12 de junho de 1989.*

398 *‘A poesia sonora se apresenta como um novo modo de pensar a poesia como a arte da vocalidade, não domada pela linguagem comunicativa e letrada, e sim libertada num espaço da a-comunicabilidade (não anticomunicabilidade), através da criação de uma língua (um racional código aberto) que não carrega significado, mas somente sua própria presença no mundo. Essa presença do indivíduo corporalmente vivo, repensado a partir de sua relação física e sensorial com o ambiente em que vive, reposto no centro das vivências estética e cotidiana, num momento em que ambas se*

tem um significado implícito e sempre está acompanhada dos instrumentos e sons ambientais<sup>399</sup>. Estamos considerando as canções da capoeira como uma *prática enunciativa*, dialógica, polissêmica e polirrítmica, oriunda sempre, de entrelugares.

Outro exemplo dessa relação intensa do fato ocorrido com a arte de cantar na capoeira está no relato de Mestre Gigante, assim apelidado devido à baixa estatura, quando contou que, certa vez, ao ser apresentado, o público começou a vaiar devido à sua altura, no mesmo instante, com sua potência criativa, o Mestre entoou: “*you cresceu, problema seu, eu não cresci é problema meu, meu pai era pequeno, minha mãe também, não me critique que eu não critico ninguém; eu sou pequeno, meu berimbau é grande, na roda de capoeira toco são bento grande; ganhei a luta com lobisomem, o homem pequeno também é homem*”<sup>400</sup>.

A música se funde formando a arte da multiplicidade sonora, formatando a “poesia musicada”; dessa forma, o capoeirista faz de sua música uma potência-poética vivida e reatualizada por todos aqueles que compõem a roda lócus de produção de afecto e percepto, no qual o devir-compositor batucando cria novos poemas com novos ritmos.

Para os filósofos Deleuze e Guattari, a arte consegue arrancar o percepto das percepções e o afecto das afecções. “*Os afectos são precisamente estes devires não humanos do homem, como os perceptos (entre eles a cidade) são as paisagens não humanas da natureza*”<sup>401</sup>. São os diversos devires que se instalam no acontecimento da roda, o devir-maestro, o devir-jogador, que é enunciado na simbologia corpo-bicho ressoante na fala do Mestre Pastinha: “*na minha academia tenho dois meninos, todos dois se chamam João, um é tal de cobra mansa, o outro voa alto parecendo Gavião*”<sup>402</sup>, exemplificando o devir-cobra e devir-gavião do corpo-bicho atribuído à plasticidade corporal no jogo de cada João.

Na arte da roda de capoeira, as imagens-passageiro iluminam um amplo composto que não se resume aos gestos dos corpos; nela formam-se blocos de perceptos e de afectos que ligam a gestualidade, o canto, a percussão, os participantes e o público pela força do enredo. Os compostos de sensa-

---

*fundem. O redimensionamento do corpo como meio produtor dessa poesia e seus significados na cultura”. MENEZES, Philadelpho. Da poesia fonética à poesia sonora. In: MENEZES, Philadelpho (Org.). Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX. São Paulo: EDUC, 1992. p. 10.*

399 *A música fonética pode ser facilmente concebida como um âmbito particular da poesia sonora. É poesia sonora toda forma acústica da linguagem que seja independente da gramática ou do significado. Ela pode ser acompanhada ou não, acusticamente, de um texto significante, de música instrumental ou de efeitos ambientais. ROBSON, Ernest. O conceito de música fonética. In: MENEZES, Philadelpho (Org.). Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX. São Paulo: EDUC, 1992. p. 85.*

400 *ASSIS, Francisco de. Mestre Gigante. Entrevista realizada na sua residência na Av. Cardeal da Silva em frente à Universidade Católica do Salvador, na Federação, Salvador, BA, 31 de agosto de 2005. Entrevista com Mestre Bigodinho ou Gigante.*

401 *DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é filosofia. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 220.*

402 *SANTOS, João Pereira. Mestre João Pequeno. Entrevista realizada na sua academia no Largo de Santo Antônio Além-do-Carmo, Salvador, BA, no dia 12 de junho de 1989.*

ções vão se multiplicando, intensificando a “vibração”<sup>403</sup>, o “enlace”<sup>404</sup> ou “corpo-a-corpo” e o “recuo”<sup>405</sup>.

Pela criação das imagens-paisagem que os corpos-capoeira em movimento formam é que podemos situar a capoeira como arte, não só por aqueles (os mestres) que atribuem significados históricos à capoeira presente nas suas falas, como vimos no início do capítulo, mas, sobretudo pela força de criação dos afectos e perceptos que o público pode desfrutar saboreando as imagens-passagem do corpo-capoeira.

Sábios mestres, que criaram novas estratégias para serem vistos, conseguiram instituir, com os seus corpos, uma outra narrativa que seduzisse o olhar do espectador devido a sua performance sublime, dotada de enunciados cômicos e trágicos, fazendo desse contexto uma irrupção comunicativa de situações dramáticas pela presença do enredo nada pronto e nem definitivo. A peleja dos corpos em jogo revela um conjunto de “gestos dramáticos”<sup>406</sup> que, além de iluminar singularmente a disputa no qual os jogadores têm a chance da “vitória” ou da “derrota”, criam novas situações motoras que formam afectos e perceptos.

### 3.3. O PODER-POTÊNCIA DO CORPO-CAPOEIRA NOS DESENHOS DO MESTRE CARYBÉ

Mestres de capoeira, ao sair para o mundo da roda, se agacham e fazem oração, pedindo licença e proteção aos seus ancestrais. Seus corpos, na posição de cócoras, bem grupados, envolvem-se no mesmo estado citado por Michel Serres ao falar do corpo de um alpinista que “*se protege dentro de um útero arcaico, invisível, elástico, confiável, cujo contorno variável contém e protege todo o seu corpo, que repousa no interior das agarras e dos apoios que velam por eles e por sua cabeça*”<sup>407</sup>.

403 Para Deleuze, a vibração “*caracteriza a sensação simples (mas ela já é durável ou composta, porque ela sobe ou desce, implica uma diferença de nível constitutiva, segue uma corda invisível mais nervosa que cerebral)*” DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p.218.

404 O enlace ou corpo-a-corpo (quando duas sensações ressoam uma na outra esposando-se tão estreitamente, num corpo-a-corpo que é puramente energético)”Idem.

405 “a divisão, a distensão (quando duas sensações se separam, ao contrário, se distanciam, mas para só serem reunidas pela luz, o ar ou o vazio que se inscrevem entre elas, ou nelas, como uma cunha, ao mesmo tempo tão densa e tão leve, que se entende em todos os sentidos, à medida que a distância cresce, e forma um bloco que não tem necessidade de qualquer base)”Idem.

406 GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Elogio da beleza atlética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

407 SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2004. p. 23.



Figura 2



Figura 3

Nas imagens das figuras 2 e 3, os corpos-capoeira, ao pé do berimbau, curvam-se para entrar no campo de imanência<sup>408</sup>, produzindo ressonâncias históricas, fruto do enredo da roda. Corpos agachados fazem orações, pedem proteção para entrar no mundo da roda que estamos considerando como uma microfísica do desejo, dispositivos criados pelos corpos-capoeira para colocarem os saberes ancorados nos seus corpos.

Abertas as portas da roda, o corpo começa a re-configurar novos gestos, sendo que, desta vez, ele vai ficando de cabeça para baixo, as mãos e a cabeça no chão ou, às vezes, só as mãos. As mãos assumem o papel dos pés no equilibrar-se; elas são o aporte do corpo com a terra; são as mãos que sustentam todo o corpo coordenando os movimentos. Os pés, por sua vez, estão à procura de um outro corpo, mas o seu oponente-parceiro foge para não ser tocado, ao mesmo tempo em que procura o outro para tocá-lo.

408 *Imanência (plano de imanência), fundo não-conceitual, caos sem fim, direções absolutas de natureza fractal, intuições onde constroem-se os conceitos filosóficos. Em Deleuze e Guattari, ele distingue-se do plano de consistência de criação contextualizada e intertextual dos conceitos filosóficos, delimitação e intensificação. Não esquecer que o plano de imanência significa pensar o não pensado, problematizar de maneira nova a vida. A filosofia é isso. No plano de consistência, os conceitos criados insistem (o conceito diz o evento, e não a essência nem a coisa).*



Figura 4



Figura 5

Como se pode ver nas imagens nas figuras 4 e 5, investidos no mundo da roda, os corpos brincam de ficar de cabeça para baixo. Esses movimentos complexos desafiam a lei da gravidade e o seu parceiro-oponente porque não ficam de cabeça por acaso, geralmente esse tipo de situação se constitui na dinâmica do jogo que cada corpo-capoeira encontra para provocar ou sair de determinadas situações. Equilibrar o corpo com uma das mãos ou as duas mãos é uma tarefa que requer do capoeirista muito controle da toda sua musculatura.

Reparem as imagens nas quais, além de ficar de cabeça para baixo eles estão de costas para o seu oponente-parceiro. Na Figura 5, percebe-se que os pés do que está plantando bananeira servem de ataque, e o outro, ao mesmo tempo em que ataca com o pé, entre as mãos do seu oponente, ele se protege, com a mão, da investida dos pés. Na Figura 4, o corpo está rente ao chão, no movimento conhecido na capoeira como negativa, bem próximo ao outro que planta bananeira somente com uma mão. Vejam que as pernas estão próximas e a mão, o que suscita várias interpretações.

Observa-se a potência da leveza do corpo que organiza todo o seu repertório motor em outras coordenadas e em outros vetores do espaço-temporal; o ficar rente ao outro na peleja dos corpos, o desafio do corpo plantando bananeira, enquanto, na musicalidade da capoeira é entoada da seguinte maneira: “*o facão bateu embaixo a bananeira caiu, cai, cai bananeira, a bananeira caiu*”. O caule, no caso, as mãos e os braços, sustenta o corpo-bananeira que foge para não ser cortado pelo facão das pernas do seu oponente.

A descrever as transformações do corpo em situação de escalagem, Serres (2004) diz que o corpo invertido transmite a sensação de desafio do corpo curvado em contato com a

rocha; o dorso em forma de caracol revela sua fortaleza e, ao ficar pendurado, uma sensação de abrigo. Na capoeira, inverter o corpo é uma duplagem, pois esse corpo não só corre o risco de um ataque-surpresa do seu parceiro na procura constante para achá-lo, mas, também, revela uma alegria de poder fazer movimentos que desafiam as leis da gravidade e mostrar, para o outro, a sua habilidade em manejar o corpo; esse simples gesto implica a possibilidade de contrapor a ordem dos modos costumeiros de uma sociedade que impõe padrões de corpo arqueado sempre para o alto à procura da salvação.

Na capoeira, o corpo-singular é sempre um lugar plural, no qual se atualizam construções coletivas *dançáveis*. Nos seus rituais (as rodas) baseados num diálogo respeitoso com os ancestrais e as energias da vida, os capoeiristas falam aos dominantes, lutando para que seja aceita uma potência enunciativa do corpo invertido que, em lugar de desprezar o corpo como fez e faz a civilização escravizadora cristã, considera o mesmo como um santuário coletivo e individual, soberano, no qual se manifestam os gestos corporais, expressando toda uma história do corpo negro que clama e seduz para colocar, nas entrelinhas da história, seus saberes.

Michel Serres, ao se referir à inversão corporal que o corpo sofre ao descer das montanhas rochosas, fala de uma aprendizagem enterrada nas profundezas da evolução animal: *“ainda somos moluscos univalves, ostras, mariscos, mexilhões, caramujos e caracóis agarrados ao rochedo. Nossos olhos, boca, plexo solar, seios e ventre e sexo, em conjunto com as nádegas compactas e uma nuca rígida, um muro denso e curvo contra e dentro do qual cedem nossa fraqueza”*<sup>409</sup> No caso da capoeira, o saber corporal é influenciado por uma cosmovisão que considera os animais, os vegetais e a natureza como parte integrante da sua vida.

Pode-se ressaltar, também, a opinião de Almir das Areias de que os movimentos utilizados na capoeira foram inspirados nos animais. Para ele, tanto a gestualidade como os nomes dados aos golpes da capoeira são referências à mata, aos canaviais, que o negro escravo se utilizou como fonte inspiradora da sua invenção:

das marradas, quem sabe, pode ter surgido a mortal cabeçada; dos coices dos cavalos, bois e outros animais, pode ter surgido a chapa ou esporão; da forma de ataque da arraia, do tatú ( ver no livro a palavra certa) ou do jacaré, que girando com o corpo tentam atingir o adversário com a cauda, pode ter surgido o rabo-de-arraia ou a meia-lua-de-compasso; dos pulos e botes de animais podem ter surgido os saltos de capoeira, como o salto do macaco, o pulo do gato e o aú<sup>410</sup>.

Nessa hipótese de Almir das Areias e decorrente das associações entre os movimentos dos animais e os nomes dados aos golpes de capoeira, acreditamos que podemos ir além do

409 SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004. p. 23.

410 AREIAS, Almir das. *O que é capoeira*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 16.

sentido relacional e penetrar na forma e na substância encontrada pelo negro para falar dos seus saberes e, ao mesmo tempo, para não dizer nada, o silêncio. Aliás, o silêncio é uma arma poderosa para os animais caçar a sua presa.

No caso dos corpos-capoeira, os silêncios que gritam latentemente, transpirados no corpo, no toque de um olhar, na fisionomia do rosto, num jeito novo que o corpo dá, na postura corporal, ou seja, o silêncio enquanto narrativa de um corpo que historicamente foi silenciado, mas é capaz de revelar outros traços culturais significativos da cosmovisão africana.

A sabedoria do corpo, como podemos observar nas figuras 4 e 5, expressa gestos que compõem a imagem da arte do corpo de dobrar na posição invertida, tanto para o plexo dorsal, exposto, na Figura 5, como no plexo ventral, na Figura 4. Essas duas características de inversão e de dobra do corpo são híbridas, são significativas na simbologia dos gestos corporais na capoeira. Carybé desenha a linha do corpo no jogo, na intensidade do movimento, nos incalculáveis vetores sinestésicos, no que ganha força, no emaranhado das coisas; por isso o enigmático na imagem.

O corpo invertido é abordado pela historiadora Letícia Vidor Reis no seu livro “O mundo de pernas para o ar: A capoeira no Brasil” não pela representação artística, mas pela análise da roda de capoeira enquanto uma metáfora do espaço social. A autora valoriza a inversão corporal que resulta em ficar de cabeça para baixo e em virar as costas ao seu oponente, “*a entrada na roda se dá sempre através de uma inversão: seja a do alto pelo baixo (mais comum) seja a combinação do alto pelo baixo e da frente pela costa. Quer dizer, entrar-se no mundo literalmente de cabeça para baixo (...) ao entrar na roda de cabeça para baixo, ao inverter o alto pelo baixo, estaria subvertendo a ordem da hierarquia dominante, e conseqüentemente a ordem social*”<sup>411</sup>. Letícia articula a noção da inversão corporal com o trabalho de Mikael Baktim; o uso das brincadeiras pelas camadas populares na Idade Média para contestar a ordem vigente.

A essa idéia podemos acrescentar não só a saída para o mundo da roda, mas, também, durante todo o tempo de jogo ao realizar um aú<sup>412</sup>, plantar bananeira<sup>413</sup>, queda de rins<sup>414</sup> e outros movimentos complexos.

412 Movimento circular em que o corpo fica provisoriamente de cabeça para baixo.

413 Movimento de cabeça para baixo no qual o equilíbrio do corpo é realizado pelas mãos.

414 Posição de equilíbrio em que as mãos e a cabeça encontram-se no chão e os pés para o alto.



Figura 6

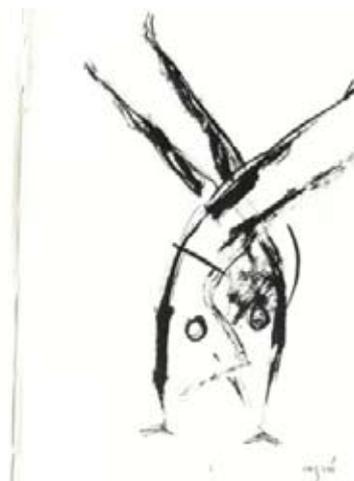


Figura 7

A dobradiça do corpo ou a arte de dobrar o corpo na capoeira não significa, simplesmente, estender e distender; agrupar e escapar, contrair e dilatar, mas, a sua força de envolver, seduzir, evoluir e desenvolver enunciados capazes de organizar novas formas de transmissão de saberes.

O espetáculo da arte de dobrar o corpo está sempre na plasticidade corporal em si, ou seja, o gesto, o conteúdo em si e a sua expressão, os desenhos formados nas imagens-passage. A perspicácia do corpo-capoeira evidencia-se no dobrar-se e desdobrar-se para o seu oponente-parceiro e para os demais presentes na roda. Se o origami é uma arte tradicional japonesa de dobrar pedaços de papel em formas representativas de animais, objetos, flores, etc. a capoeira é a arte do corpo de dobrar-se e desdobrar-se para diversas direções e para diversos planos, intensificando as paisagens-passage que conseguem, assim, comunicar e traduzir suas experiências de vida, assim como os conhecimentos e o caos que elas envolvem.

A dobra do corpo é um efeito que produz gestos mais quebrados, uma certa interrupção da linha do corpo na trajetória do movimento para uma outra direção, às vezes, a mudança brusca de uma parte do corpo, o pé, a cabeça, o tronco, a perna, os braços; enfim, o que se modifica na gestualidade do corpo, quebrando a linha do círculo ou até mesmo a trajetória do golpe aplicado ou defendido.

A multiplicidade de dobra e desdobra que encontramos nas gravuras de Carybé não limita o movimento na flexão e na extensão, mas traz sempre a visibilidade da circularidade, o entorno, o rodeio das formas arredondadas que o corpo assume. As morfologias dos corpos dão ênfase às formas arredondadas, côncavas e convexas, nas quais o corpo manifesta a sensação de movimentos circulares e fluidos, traços de curvas com que o corpo se complementa com o outro, revelando um sentido de jogar com o outro, mesmo na “quebra do outro”, ou seja, na colocação de problemas para o outro. Muitos mestres fazem um paralelo do jogo de xadrez com a capoeira, afirmando que cada movimento de ataque e defesa tem que ser pensado mesmo que rapidamente, porque qualquer descuido pode culminar na perda do equilíbrio do corpo, na queda, no cair sentado de bunda no chão.

A circularidade dos golpes, na imagem, expressa um sentido de complemento, de continuidade rítmica, mas, também, de interrupção, de quebra, de obstáculo. A característica do círculo está presente em boa parte dos golpes da capoeira que têm uma geometria circular: rabo-de-arraia, meia-lua de frente e de costas, queixada, armada, aú, etc. e, também, a própria constituição da roda favorece essas formas circulares.



Figura 8



Figura 9

As imagens dos desenhos de Carybé despertam para uma nova situação da metamorfose do corpo. Percebe-se que um corpo vira as costas para o outro, o seu campo visual não está simplesmente direcionado ao corpo do seu companheiro para agir; dessa maneira, o corpo mergulha no turbilhão do sensível. Existe um conhecimento fundado na experiência do sensível, “*se trata de uma acumulação de conhecimentos que são da ordem da sensação e que, por motivos quaisquer, não afloram no nível da racionalidade, mas constituem um fundo de saber sobre o qual o resto se constrói*”<sup>415</sup>. O corpo opera em situações desafiadoras e precisa de reações instantâneas. Os cinco sentidos entram em conexão simultânea, e o corpo passa a ser um suporte da ação intuitiva e da memória.

O jogo dos olhares, Jair Moura denominou-o de “olhar traiçoeiro”, “vendo o que queria e procurando não fixar diretamente”<sup>416</sup>. São habilidades perceptíveis que, nos desenhos, induzem o espectador a perceber esse tipo de situação que, na capoeira, é concebida como um “olhar manhoso”, um “olhar mandingueiro”, matreiro, aquele olhar que possibilitará ao capoeirista perceber o gesto do parceiro antecipando a jogada para enganá-lo.

Os entretoques da visão e da sua percepção intensificam o dinamismo durante a arte-capoeira, pois ocorre o processo de entrelaçamento entre o visível, aquilo que ele consegue ver e o invisível, aquilo que ele consegue perceber. O campo visual não se restringe ao que é visto, e essa capacidade possibilita, ao corpo-capoeira, uma ampliação dos dispositivos

415 ZUMTHIOR, Paul. *Performance recepção linguagem*. São Paulo: EDUC, 2000. p. 91.

416 MOURA, Jair. *Capoeira: a luta regional baiana*. Cadernos de Cultura, Salvador, n. 1, 1979. p. 9.

imprescindíveis para um melhor êxito. Virar as costas para o seu parceiro-oponente, como observamos na Figura 8, não significa a perda do seu campo visual, mas, a ampliação da visão, fazendo com que todo o seu corpo consiga perceber o próximo e o distante. Virar as costas, em última análise, significa atrair a sua presa para colocar o golpe certo.

É no detalhe do olhar e de ser visto que o capoeira “envolve-ganha” o outro. Jair Moura comenta que “*durante as negaças, o capoeirista devia se preocupar apenas em acompanhar o movimento dos olhos do seu oponente. Pelo olhar, conhece o local visado pelo agressor, pois o mesmo, antes de dar o golpe, marcava com a vista o ponto vulnerável a ser atingido*”<sup>417</sup>. Percebe-se a importância do olhar na roda de capoeira, o corpo-capoeira aumenta a sua capacidade não só de observação periférica, porque é preciso ficar atento ao ataque surpresa de qualquer parte do corpo do seu parceiro-oponente, mas, também, de observação global, para perceber todas as imagens que compõem a roda.

Carmo, ao se referir a Merleau-Ponty, afirma: “*a filosofia do olhar parte da visão em seu sentido literal, para alargar o horizonte de visibilidade, fazendo do contato com o mundo sensível o fundamento da verdade. Não se trata mais do ‘pensamento de ver’, mas da reversibilidade de ver/ser visto, em que o enigma da visão se faz no meio das coisas, ‘lá onde o visível se põe a ver’... tais verdades têm como ancoradouro o próprio corpo.*”<sup>418</sup>.

Dessa maneira, o corpo, na sua totalidade, passa a ver não apenas pelos olhos, mas, por todo o seu corpo; o capoeirista, ao ficar de costas para o adversário-parceiro, passa a perceber as sensações através do seu corpo inteiro. Muitas vezes, o seu olhar está direcionado para um outro local da roda, e não necessariamente para o seu oponente-parceiro, no entanto ele o enxerga por meio da sua visão corporal; o desenvolvimento da percepção, que vai além do olhar, as vibrações sonoras, os vultos (passou no vazio) oriundos dos movimentos ríspidos e rápidos.

417 MOURA, Jair. *Capoeira: a luta regional baiana. Cadernos de Cultura, Salvador, Secretaria Municipal de Educação e Cultura, 1979, n. 1, p. 12.*

418 CARMO, Paulo Sérgio. *Merleau-Ponty: uma introdução. São Paulo: EDUC, 2002. p. 63.*



Figura 10



Figura 11

Os corpos estão rente a rente, um parindo o outro, um em “cima do outro”, um marcando o outro, um desafiando o outro, um passando pelo outro, linhas curvas dos corpos que se entrelaçam. Nas Figuras 10 e 11, os tocadores estão atentos à execução de gestos complexos. Repare na Figura 11: a cabeça entrando na região do abdome do outro executa a gloriosa cabeçada reverenciada pelos antigos mestres e cantada “é cabeceio camarada”. A cabeçada considerada um golpe perigosíssimo na arte da vadiação que, além de desequilibrar o seu oponente, constitui-se mais um vetor de ataque do corpo.

A Figura 10 lembra o golpe da tesoura geralmente realizado na Capoeira Angola, mas, no desenho, ilumina um capoeirista passando por baixo do outro. Atualmente, os corpos-capoeira, ao realizar este movimento, as pernas passam primeiro para depois passar todo o corpo. Percebe-se, na imagem, que o golpe aplicado não é uma tesoura, mas um tipo de situação que Carybé retrata talvez pela situação emergencial de jogo. Mas a questão central não está no movimento em si e, sim, nos desdobramentos dos movimentos realizados por eles, o corpo uno se multiplicando em outros corpos, se transformando, se juntando, se quebrando, se encontrando e se afastando.

O corpo múltiplo e grávido de outros corpos vai facilitando as passagens entre o “estranho”, o “anômalo”<sup>419</sup>, o diferente. Diz respeito aos corpos institucionalmente enredados na dinâmica cultural e produz multiplicidade de campo de imanência, criando um espaço-tempo circular diferente para reinterpretar, reunir, as experiências. Nessa qualidade de viver o próprio corpo em uma esfera de hibridação do tempo e do espaço na coletividade, em si-

419 *Estou me referindo ao diferente, anormal e irregular.*

tuações de temporalidades manhosas, os corpos, além de se misturarem, interpenetram-se, possibilitando as passagens. Aquilo que Sant'Anna comenta:

Quando aumenta a sede de encontrar companheiros é preciso insistir: há grande diferença entre um corpo que ressoa unicamente para ele mesmo e um corpo que serve como passagem de forças, sem a preocupação de convergi-las unicamente para si. Há, em suma, uma imensa distância entre corpos que somente passam por todos os lugares e aqueles que, realizando ou não tais viagens, se tornam eles mesmos passagens<sup>420</sup>.

Trata-se dos corpos que realizam os encontros na roda de capoeira, cuja participação envolve todos: os que assistem, os que tocam, os que simplesmente passam pelo local. Enfim, todos assumem atribuições estéticas que lhes possibilitam as situações de passagem. Existe uma dimensão qualitativa de viver momentos lúdicos e agnósticos, proporcionados pelo espírito grupal.

No entanto, para que isso ocorra, existe um certo “empenho do corpo” na performance do poético, como se refere Paul Zhomtor, pois traz à tona o conhecimento “antepredicativo” descrito por Merleau-Ponty. “A socialização do corpo tem limites, para além dos quais se estende uma zona de individuação altamente impenetrável. É nessa zona mesmo que se situa o conhecimento “antepredicativo”<sup>421</sup>.

Não se sabe ao certo se essa zona é impenetrável. Acredita-se que ela seja fluida ao fluxo descontínuo entre a socialização e a individuação. É certo que, na capoeira, existe a busca incessante da antecipação preceptiva da jogada, a necessidade que o corpo-capoeira tem de intuir para antecipar a jogada, deslocando o seu oponente-parceiro para uma outra posição.

A percepção de movimentos imperceptíveis está na astúcia de trabalhar com uma outra inteligibilidade que leva o corpo-capoeira a operar com uma hipersensibilidade capaz de captar as sensações do oponente-parceiro. A complexidade gestual representada nos desenhos nos suscita a curiosidade de saber as formas operantes e/ou antepredicativo do corpo durante a roda. Muniz Sodré considera que o corpo na tradição africana:

Tem lógica própria, irredutível à lógica racionalista da cabeça. Implica em uma forma de conhecimento direto, intuitivo sobre o mundo, mais da ordem do adivinhar do que propriamente do saber. O corpo conhece, portanto, de modo próprio, antecipado, adivinhado, intuindo. O “micropensamento” corporal vive mais de objetos externos e de ritualizações do que de mundo interno. Por isso é que o corpo na capoeira, assim como na dimensão sagrada e lúdica das culturas tradicionais, define-se em termos grupais (mais do que termos individuais), ou melhor, ritualísticos. Na tradição africana, ele é considerado um microcosmo do

420 SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. *Corpos de passagens: ensaio sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001. p. 107.

421 *Idem*, p. 93.

espaço amplo (o cosmo, a região, a aldeia, a casa), tanto físico como mítico, o que faz da conquista simbólica do espaço uma espécie de ‘tomada de posse da pessoa’. Seja nas formas religiosas, seja nas formas lúdicas, o corpo integra-se ao simbolismo coletivo na forma de gesto, posturas, direções do olhar, mas também de signos e inflexões microcorporais que apontam para outras formas perceptivas. Por esse modo, um traço considerado fundamental na capoeira, como a malícia, pode ser reencontrado em práticas vigentes em outros países, mas nascidas de uma análoga situação colonial da escravidão negra<sup>422</sup>.

Nas rodas-rituais onde os corpos mostram-se aos outros, instituindo um local de produção grupal no qual as forças físicas são constituídas por campo energético e revigoram as celebrações dançáveis dos povos tributários à cultura africana, o corpo-capoeira consegue conhecer de modo próprio, antecipando, intuindo, adivinhando. As formas operantes de viver, as sensações do corpo acontecem do já instituído código ritualístico que, através da música, transporta a pessoa para outros campos das sensações humanas sob influência do ritmo, e o corpo efetua movimentos dançáveis. É no jogo que se *manifesta* uma energia imaterial que emana da ancestralidade africana, com ligações profundas com o praticante; é uma força vital denominada de “Axé”, ou seja, “força vital”, “energia física e espiritual”, cuja fonte está materializada na comunidade do terreiro.

Podemos considerar a participação em rituais (jogos e brincadeiras) como uma fuga, mas não somente de uma realidade opressiva e, sim, pela necessidade de criar novos territórios, no sentido da criação de *linhas de fuga* ou desejos que escapam dos territórios instituídos historicamente pelo poder hegemônico. A vontade e a necessidade de colocar novos territórios virtuais para que seja contada uma outra história que tentamos traduzir em forma de palavras, com novos desejos e com estratégias diferentes de produzir e transmitir conhecimento.

Não se trata de fazer um tipo de defesa política desses agentes culturais, afirmando que essa forma é melhor do que outros processos educativos, mas se trata, na verdade, de reconhecer que essa prática social temida, controlada, vigiada e punida em determinado período da história, consegue entrar na modernidade, fazer-se presente nas instituições de ensino, militar e prisional, e sua emergência cultural se espalha para toda parte do mundo globalizado com práticas discursivas cada vez mais complexas.

Sabe-se que os corpos dos artistas-capoeira são marcados pelos saberes-sabor da natureza, da cultura material e dos incorporais, e também marcados pelo açoite da opressão sofrida e por outros meios de se fazer adestrar, disciplinar e amansar “simbolicamente” os corpos. Nos tempos atuais, os açoites são outros, mas a dor é a mesma dor da humilhação, da intolerância e da indiferença. São os seus “ventos” que transportam os afetos produtores das transgressões de corpos rebeldes que se recusam a ser, novamente, ignorados ou considerados como “infame”.

422 SODRÉ, Muniz. *Mestre Bimba: corpo de mandinga*. Rio de Janeiro: Mannati, 2002. p. 85.

Corpos dos lutadores-dançarinos da capoeira, corpos de velhos homens (os mestres). Os velhos mestres falam e mostram pelo corpo as formas de resistência à aculturação durante muito tempo proibidas e perseguidas. Assim, fala-se do lugar do silêncio<sup>423</sup> dos “derrotados” que não foram vencidos, e que, pela cultura, brincam, cantam, tocam, lutam e dançam.

Sendo assim, vale a pena retomar a noção de ancestralidade como um devir. Considerar a cosmovisão do corpo sagrado, união entre a Terra, o Ar, a Água e o Fogo, entre o corporal e o incorporeal, como se fosse a revelação de um segredo murmurando, no corpo, a vitória dos africanos deportados. O espaço sagrado da roda, ao mesmo tempo, suspende a história na presença dos corpos e pressupõe uma conscientização prévia dos efeitos da colonização nos corpos, efeitos cantados, portanto, apresentados. Lá a presença-de-esquecimento, criadora de cultura, pois, frente à invasão cultural, a dança é esquecimento da disciplina dobrada nos corpos, ao liberar as potências criadoras e reflexivas, ela reconstrói e atualiza o pensamento.

Por fim, os corpos-capoeira dos velhos mestres refletidos nos desenhos de Carybé mostram outro alinhamento corporal diferente daqueles instituídos no final do século XIX pelas instituições (a escola, a prisão e outras) com seus dispositivos de fabricar corpos perfilados e eretos através da ginástica e de outros aparelhos. Observamos um corpo projetado de forma desalinhada, cuja visibilidade aparenta o dismantelamento de estruturas rígidas com o borramento de imagem dos corpos entrelaçados em movimentos dobrados, curvados, arredondados e de cabeça para baixo. O desalinhamento corporal representa uma outra potência enunciativa que foge dos padrões estereotipados da tirania de beleza do corpo.

Nas imagens-passageira de Carybé, reparem que os corpos atraem-se, repulsam-se, alteram-se, fazem alianças, combinam-se em aliagens, expandem-se, penetram-se, excluem-se. Encontram-se, nos corpos, os mares do Atlântico de uma escravidão perversa e que corremos o risco de contar pelo avesso; trilhas das matas sagradas do povo indígena onde os africanos constituíam as comunidades quilombolas, ventos e vozes murmurando nos corpos o segredo, fronteiras étnicas flexíveis que permitem trazer, para o centro da roda, as diferenças culturais nada amistosas.

Enfim, toda uma geografia desalinhada dos corpos que se juntam, comem, pegam, apagam, superpõem, parasitam, traem, espalham, escondem e que traz à tona um paradigma estético-ético capaz de incorporar o diferente, o estranho, a zombaria, a improvisação, o segredo, a “porrada”, e o enigma como traços fundamentais da sua constituição. Nesse jogo de dentro e de fora da arte-capoeira, a questão da resistência está sempre colocada no centro das interferências culturais.

423 Segundo Muniz Sodré: “Na tradição africana, o silêncio não é um simples ato deliberado, a decisão voluntária de uma subjetividade ilhada, mas uma espécie de pudor ontológico de um tipo de sujeito que, ciente da insuficiência da fala ou dos limites da comunicação discursiva, dá lugar a outra realidade, a do corpo. Silêncio não se define pela falta de algo, mas por outra realidade, situada antes e depois da palavra. É uma realidade que engendra a si mesma e apresenta-se à consciência ética na Arkbé como virtude fundamental”. SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis. RJ: Vozes, 1999. p. 185.

Cada mestre é um estilo.  
 A Capoeira é uma só e  
 quem comanda o jogo é o  
 Sena lá fora com os mesmos  
 feijões e coentigas, /  
 1933  
 95

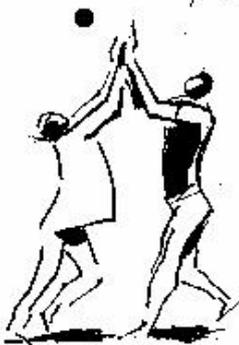


Figura 12

Carybé nos convoca para a “chamada de Angola”<sup>424</sup>, ou seja, para pensarmos no singular, pois cada Mestre criou suas próprias formas de fazer a sua arte-capoeira, criou suas artimanhas, seus segredos, seus mitos e seus gestos; foi assim com Bimba, Pastinha, Canjiquinha, Caiçara e muitos outros. A pretensa identidade cultural da capoeira vai ser o que se tem de mais provisório, fragmentado e único dentro de uma pluralidade cultural da capoeira.

É por trás de toda essa arte do corpo que tentamos entender uma outra história rica de múltiplos significados, uma história escondida, mas que nunca desapareceu. Esteve presente nos séculos, XVIII, XIX e toma força na segunda metade do século XX com as transformações sociais e culturais, principalmente com a passagem da prática da capoeira, do espaço público para o privado, e com a mudança dos estereótipos de marginais, desordeiros para agentes culturais nos tempos modernos.

As “falas”, os enunciados dos corpos-capoeira presentes nos desenhos de Carybé, se assim podemos considerá-las, compartilham-se em processos polifônicos, polirrítmicos, polifórmicos e dialógicos. Essa polifonia intercultural presente nas tradições populares constitui um conjunto de saberes, no qual apostamos na força do corpo como referência de construção do saber tão importante quanto as referências teóricas, míticas e científicas.

É como diz uma música de capoeira: *Ô meu Deus o qui eu faço / Para viver nesse mundo / Se ando limpo sô malandro / Se ando sujo sô malandro / Ô qui mundo velho grande / Ô qui mundo enganadô / Eu digi desta maneira / Foi mamãe que me ensinou / Se não ligo sô covarde / Se mato sô assassino / Se não falo sô calado / Se falo sô falador / Se não como sô mesquinho / Se como sô guloso / Ô que mundo velho / Ô que mundo enganador.*

424 Movimento utilizado nas rodas de Capoeira Angola em virtude da complexidade do jogo, é utilizada como mais uma estratégia de enganar, driblar e envolver o adversário.

## O IÊ Ê FINAL

A história e o devir são duplas que se autogeram; a presença atenta à experiência, no momento preciso do acontecimento. Para Deleuze; “*o que a história capta do acontecimento é sua efetuação em estados de coisa, mas o acontecimento em seu devir escapa à história*”<sup>425</sup>. O acontecimento é onde se estabelecem a história e o devir. A ação da história está justamente em recolher a efetuação, os vários tipos de condicionamentos do acontecimento; já o devir compreende-se como a possibilidade de remontar o acontecimento, passando por ele em um só tempo e percebendo as singularidades.

O acontecimento é marcado por múltiplas vozes: pelas vozes do poder; seja por coesão direta, pela dominação cultural ou colonização dos espíritos; pelas vozes do saber, formatadas a partir de um imaginário pós-colonizador da busca incessante das técnicas científicas e econômicas; mas, sobretudo, pelas vozes silenciadas da sua auto-referência que se desvia das formas de controle e coloca outras polirritmias culturais que se expressam nos corpos.

Numa árdua tarefa, esforçamo-nos no sentido de trabalhar as fontes de maneira interdisciplinar, as fontes orais, imagéticas e escritas, considerando cada gênero de fonte como se fosse uma potência, ou seja, um platô que se liga um ao outro, ressoando entre elas; complementam-se, mas também se interpelam e se contradizem. Consideramos as entrefontes como se fosse um jogo de capoeira misturando-se, intercambiando-se, mas, disputando e lutando entre elas também.

Não sabemos ao certo se obtivemos êxito, contudo foi a força da pesquisa de campo: os arquivos, as entrevistas e os seminários nos eventos que nos levaram a enfrentar a presente tarefa, a de escrever uma parte da história da capoeira baiana, cuja fisionomia está na passagem de práticas corporais ritualísticas para algo mais caricaturado, os espetáculos folclóricos e cinematográficos.

Foram ricos momentos de aprendizagem, nos quais alguns mestres preferiram falar através da melodia do berimbau, criando novos dispositivos de pesquisa, cuja estética do cantar foi transformada em narrativas históricas; outros preferiram falar pelo corpo, jogando capoeira durante as visitas às escolas de capoeira, e outros falaram dos anseios, da admiração e do convívio com o seu Mestre.

Os diversos campos de visibilidade da capoeira permitiram a passagem de uma arte baseada nos princípios ritualísticos de “tradições” para novas formas operantes de viver a capoeira. Essa situação criou novos territórios de trânsito, de vaivém e de passagens indeterminadas, daqueles que queriam mostrar a sua arte-cultura-capoeira para aqueles que, além de contemplar, passaram também a consumir esses novos processos educacionais de trabalhar o corpo. Sendo assim, os sujeitos, com suas respectivas culturas, se articulam por diversos desejos, formando novos territórios de trocas culturais, quase sempre ambivalentes,

425 DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro. Ed. 34. 1992, p. 210.

disciplinares, comunitárias, familiares e, sobretudo, transculturais.

Os holofotes dos campos de visibilidade da capoeira baiana iluminaram a história do corpo-negro, evidenciaram os saberes ancestrais e potencializaram a arte do corpo na luta e na dança, mas sombrearam ou desfocaram, também, a presença das mulheres e de outras circunstâncias históricas que não conseguimos detectar.

No que tange aos aspectos identitários, percebemos a presença de um discurso de uma identidade coletiva que se pautava na preservação dos valores tradicionais da capoeira, pela valorização dos antigos Mestres de Capoeira e pelo o respeito aos rituais, historicamente concebidos por esse universo cultural; entretanto, na arte do fazer, encontramos formas singulares de conteúdo e de expressão da arte-capoeira.

É evidente que cada Mestre, Bimba, Pastinha e Canjiquinha, com seus discursos, procurou marcar seu território cuja identidade se delineava pela diferença; portanto, as experiências dos centros de Capoeira, com suas formas políticas, educacionais e culturais, se constituíram, de maneira bem singular, a partir da criação coletiva entre Mestre, aprendiz e público, marcando, assim, a *heterogeneidade* constitutiva da própria roda de capoeira enquanto lugar de narrativa corporal.

As singularidades afirmam-se na condição de que o outro continua existindo, elas são a abertura para estabelecer a relação, a coexistência. Mesmo que entre os mestres houvesse rixas e desavenças, cada trabalho desenvolvido por um deles se projetava no outro. Portanto, este é campo intenso dos jogos culturais que permitem os encontros e os desencontros, as microrredes de poderes que vão sendo traçadas pelos desejos muitas vezes opostos, mas, sobretudo, os devires minoritários criados para reverenciar os saberes ancestrais.

No cinema, por exemplo, eles conseguiram acoplar, através do jogo de capoeira, outras narrativas dramáticas àquelas pensadas pelos diretores do filme, ou seja, extrapolar a noção fincada pelo diretor criando outros enunciados, fáceis de serem percebidos pela comunidade dos capoeiristas. Não chega a ser uma contra-narrativa, mas, uma narrativa do entorno que transborda a mensagem factual do filme.

É impressionante perceber o valor histórico dessas películas no âmbito da capoeira. Os dois primeiros filmes analisados, *Vadiação* e *Dança de Guerra*, servem de dispositivo pedagógico até hoje para visualizar a capoeira de antigamente, as formas de jogo, o jeito de corpo, as roupas usadas, o cenário, enfim, todo o arsenal estético que faz o espectador ficar com o olhar curioso querendo descobrir novas sutilezas corporais desses atores-capoeira.

Outro aspecto importante que deve se ressaltado é a similaridade da concepção cinematográfica do cinema novo com a própria lógica do jogo da capoeira, o de nada definitivo, o campo aberto para novas interpretações, a tempestividade, a similaridade dos temas discutidos, as oscilações de planos e tomadas; enfim, toda uma estética de filmar que se intercambia

com a arte-capoeira, uma espécie de arte dentro da arte.

A arte de Carybé, além de ser mais um campo de visibilidade da capoeira baiana, foi um caminho que nos levou a outras impressões do corpo-capoeira, a uma dimensão criadora de gestos e movimentos, levando o corpo-capoeira a inventar coordenadas mutantes, de qualidades estéticas inéditas nem sempre vistas. É um paradigma ético-estético com implicações políticas, porque tem responsabilidade pela criação e transmissão aos mais novos aprendizes, através da potência do enredo que vai além das coisas pré-estabelecidas. Esse paradigma estético-ético abre novos caminhos de manifestação da arte, cuja dimensão estética quebra os padrões já elaborados historicamente.

Os conceitos recriados na tese são originários da inspiração do sábio Mestre João Pequeno, da orientadora Denise Sant'Anna e do filósofo Jacques Gauthier. Deleuze não diferencia o sábio do filósofo, mas a forma pela qual cada um opera na fabricação dos conceitos, *“não haveria somente diferença de grau, como numa escala, entre o filósofo e o sábio: o velho sábio vindo do Oriente pensa talvez por Figura, enquanto o filósofo inventa e pensa o conceito”*<sup>426</sup>.

Portanto, os conceitos esparramado na tese são frutos dos contatos entre o sujeito pesquisador e capoeirista com o Mestre João Pequeno, na sua arte de inventar paisagens-corporais, e com os filósofos Jacques Gauthier e Denise Sant'Anna, na sua arte de fabricar conceitos: as duplagens culturais, corpos de passagem e a potência do enredo.

Enfim, se a “filosofia é a arte de formar, de inventar, de fabricar conceito”, a capoeira é a arte de formar paisagens-passagem do corpo na força do enredo da roda de capoeira.

426 DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é filosofia. Tradução Bento Prado e Alberto Muñoz. Rio de Janeiro. Ed. 34. 1992, p. 10.*

## FONTES

### FONTES ORAIS:

ABREU, Frederico José de. Entrevista realizada no Instituto Mauá, Centro Histórico de Salvador, Salvador, BA 25 março de 2005.

ALMEIDA, Raimundo César. Mestre Itapoan. Entrevista realizada na sua residência, no largo de em Itapoan, Salvador, BA agosto de 2007.

ASSIS, Francisco de. Mestre Gigante. Entrevista realizada na sua residência, Av. Cardeal da Silva em frente a Universidade Católica do Salvador, na Federação, Salvador, BA, 31 de agosto de 2005.

CAMPOS, Hélio José Bastos Carneiro. Mestre Xaréu. Entrevista realizada na Universidade Católica do Salvador, em Pituaçu, Salvador, BA, 12 de junho de 2007.

COUTO, Gildo Lemos. Mestre Gildo do Alfinete. Entrevista realizada na sua residência, Salvador, BA, 13 de fevereiro de 2008.

CRUZ, José Luiz Oliveira. Mestre Bola Sete. Entrevista realizada na sua academia no Forte da Capoeira, Largo de Santo Antonio Além do Carmo, Salvador, BA, 20 de dezembro de 2007.

DECÂNIO FILHO, Ângelo. Entrevista realizada na sua residência, Salvador, BA, 15 de agosto de 1999.

JESUS, Josevaldo Lima de. Mestre Saci. Entrevista realizada na Universidade Católica do Salvador, Salvador, BA, 13 de dezembro de 2007.

MACHADO, Manoel Nascimento Mestre Nenel. Entrevista realizada na Fundação Mestre Bimba, no Pelourinho, 5 de janeiro de /2008.

Mestre Bigodinho. Entrevista na Associação Brasileira de Capoeira Angola, no dia 20 de julho de 1999. Mestre Geni. Entrevista concedida no Palácio do Esporte, na sala da Confederação Baiana de Capoeira, 13 de julho de 2006.

Mestre Lua. Entrevista realizada no seu Atelier Percussivo, no Centro Histórico de Salvador, 4 de outubro de 2004.

SAMPAIO, Antônio Pitanga. Entrevista realizada no Centro de Convenções da Bahia, durante o evento da Diáspora Africana, Salvador, BA, 14 de julho 2006.

SANTOS, João Pereira. Mestre João Pequeno. Entrevista realizada na sua academia, no largo de Santo Antônio Além do Carmo, Salvador, BA, no dia 12 de junho de 1989.

SILVA, Manoel. Mestre Boca Rica. Entrevista realizada no Largo de Santo Antônio, Salvador, BA, 30 de Agosto de 2005.

**FILMES**

Vadiação. Salvador. 1954, cm-musical, dr: Alexandre Robatto Filho, colaboradores: Carybé, Paulo Jatobá, Manoel Ribeiro e Sílvio Robatto;

Dança de Guerra. Salvador, 1968, cm-documentário, dr: Jair Moura, produtor: Agnaldo Azevedo, laboratório de imagem: Líder;

Bahia por Exemplo. Salvador, 1971, lm-documentário. dr: Rex Schilinder, produtor executivo Braga Neto, f: Giorgi Atili e Alonso Rodrigues. Polígono Filmes;

Festa na Bahia Oxalá. Salvador, 1969, cm-documentário dr: Ronaldo Duarte. F: Lauro Escorvel, texto e narração de Jorge Amado;

Um dia na rampa. Salvador, 1960, cm, dr: Luiz Paulino, a: Orlando Alcovia Rêgo e Luiz Ludwig, f: Valdemar Lima, Marinaldo da Costa Nunes e David da Costa Nunes. Produtor Responsável Primo Carbonari;

A Grande Feira. Salvador, 1961, lm. dr: Roberto Pires, a: Rex Schindler, f: Hélio Silva, p: Produtores Rex Schindler e Braga Neto. Realização Iglu Filmes;

Barravento, Salvador, 1961, lm-aventura, dr: Glauber Rocha. A: Luís Paulino dos Santos, r: José Telles de Magalhães, f: Toni Rabatoni, mt: Nelson Pereira da Costa, p: Braga Neto, Rex Schindler e Roberto Pires, estúdio: Iglu Filmes, Distribuição: Horus Filmes;

O Pagador de Promessas. Salvador, 1962, Lm-drama, dr: Anselmo Duarte. Estúdio: Cine-distri / Produção: Francisco de Castro. Distribuição: Lionex Films Inc. / Embrafilme. Baseado na peça teatral de Dias Gomes;

Tenda dos Milagres. Salvador, 1976, lm-drama, dr: Nelson Pereira da Costa, dr executivo: Bey Sant` Anna, i: Rino Marcone, texto baseado na obra de Jorge Amado, Regina Filmes;

Jubiabá. Salvador, 1985, lm-drama, dr: Nelson Pereira da Costa, dr de produção: Ney Sant` Anna, i: Marco Antônio Borges e Ana Nery de Oliveira, texto baseado na obra de Jorge Amado. Co- produção: EMBRAFILME, produção: Regina Filmes.

**3 REVISTA VIVERBAHIA - INSTITUTO JAIR MOURA**

Revista Viverbahia, Salvador, n. 13, p. 19, nov. 1973;

Revista Viverbahia, Salvador, n, 18, p.15, mar, 1975;

Revista Viverbahia, Salvador, n, 23, p. agos. 1975;

Revista Viverbahia, Salvador, n, 24, set, 1975;

Revista Viverbahia, Salvador, 47, jul/set. 1979.

## JORNAIS

PASTINHA: estão abusando da capoeira. **Diário de Notícias**, Salvador, 3 out.1970, 2 caderno, p.11.

I TORNEI Inter – Clubes de Capoeira foi encerrado brilhantemente. **Diário de Notícias**, Salvador, 24 set.1964.

PRIMEIRO Torneio de Capoeira, **A Tarde**, Salvador, 17 set. 1964.

## REFERÊNCIAS

- ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Capoeira Angola**: cultura popular e o jogo dos sabres na roda. 2004. Tese (Doutorado em Educação)- Programa de Educação da UNICAMP. Campinas, SP, 2004.
- ABREU, Frederico José de. **“Bimba é bamba”**: a capoeira no ringue. Salvador: Instituto Jair Moura, 1999. 99 p.
- ABREU, Frederico José de. **O barracão do Mestre Waldemar**. Salvador: Zarabatana, 2003.
- ABREU, Frederico José de. **Capoeiras Bahia, século XIX**: imaginário e documentação. Salvador: Instituto Jair Moura, 2005.
- ALBURQUEQUE, Walmira Ribeiro de. **Algazarras nas ruas**: comemorações da Independência da Bahia 1889-1923. Campinas, São Paulo: Editora UNICAMP, 1999.
- ALMEIDA, Milton José de. **Imagens e sons**: a nova cultura oral. São Paulo: Cortez, 1994. 110 p.
- ALMEIDA, Milton José de. **Cinema arte da memória**. Campinas São Paulo: Autores Associados, 1999. 150 p.
- ALMEIDA, Raimundo César Alves de (Itapoan). **Bibliografia crítica da capoeira**. Brasília, DF: DEFER, CIDOCA, 1993. 178 p.
- ALMEIDA, Raimundo César Alves de (Itapoan). **Mestre “Atenilo”**: o “relâmpago” da capoeira regional. Salvador, 1991. 78 p.
- ALMEIDA, Raimundo César Alves de (Itapoan). **A saga do Mestre Bimba**. Salvador, Ba: Ginga Associação de Capoeira, 1994. 201 p.
- ALMEIDA, Ubirajara Guimarães. **Água de Beber, Camará!**: um bate-papo de capoeira. Salvador: EGBA, 1999.
- ALVES, Castro. **Navio negreiro**. Salvador: Aguiar e Souza, 1959.
- ALVES, Rubens. **Estória de quem gosta de ensinar**. 8. ed. São Paulo: Cortez, 1986. 108 p.
- ALVES, Rubens. **Conversas com quem gosta de ensinar**. 15. ed. São Paulo: Cortez, 1986. 87 p.
- ALVES, Rubens. **Entre a ciência e a sapiência**. 4. ed. São Paulo: Loyola, 2000. 148 p.
- ALVES, Rubens. **Filosofia da ciência**: introdução ao jogo e a suas regras. São Paulo: Loyola, 2000. 223 p.
- AMADO, Jorge; DAMM, Flávio; Carybé. **Bahia boa terra Bahia**. Fotografes de Pierre Verger. Rio de Janeiro: Agência Jornalística Image 1967.

- AMADO, Jorge. DAMM, Flávio. CARYBÉ. **Bahia, boa terra Bahia**. Rio de Janeiro: Agência jornalística IMAGE, 198-
- ANTONACCI, Antonieta. **Corpos sem fronteiras. Projeto História, Revista do Programa de Estudos Pós-graduando em História e o Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo**, São Paulo, n. 25, p. 159-160, 1997.
- ANTONECCI, Antonieta **Corpos negros: desafiando verdades**. São Paulo, 2002. p. 4. No prelo.
- ARAÚJO, Paulo Coelho de. **Abordagem sócio-antropológico da luta/jogo da capoeira**. Porto, Portugal: Publismai, 1997.
- ARAÚJO, Rosângela Costa. **Iê, viva meu mestre: a capoeira angola da escola pastiniana como práxis educativa**. 2004. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-graduação em Educação da USP, São Paulo, 2004.
- AREIAS, Almir das. **O que é capoeira**. São Paulo: Brasiliense, 1983. 113 p.
- ASIS, Francisco. Entrevistado Luís Vitor Castro Júnior. Salvador, BA, 31/08/2005.
- ASSMAN, Hugo. **Reencantar a educação: rumo a uma sociedade aprendente**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.
- ASSOUN, Paul-Laurent. **A escola de Frankfurt**. São Paulo: Ática, 1991. 104 p.
- BACELAR, Jéferson. **Álbum de imigrantes galegos: memória visual da presença galega na Bahia**. Salvador: Livraria Universitária 1997. 237 p.
- BAHIA. Secretaria da Cultura e Turismo. Coordenação da cultura. **Antologia baiana da literatura de cordel**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 1997. 280 p.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec, 1993.
- BARBERO, Jesús Martin. **Comunicação, cultura e hegemonia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003. 369 p.
- BARBIER, René. **A pesquisa-ação na instituição educativa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- BARBIER, René. A escuta sensível em educação. **Cadernos ANPEd**, Belo Horizonte, n. 5, 1993.
- BARBIERI, César et al. **A capoeira nos JEBs**. Brasília, DF: Programa nacional de capoeira, Centro de Informação e Documentação sobre a capoeira, 1995. 1000 p.
- BARBIERI, César. **Um jeito brasileiro de aprender a ser**. Brasília, DF: DEFER, Centro de Informação e Documentação sobre a Capoeira (CIDOCA/DF), 1993. 197 p.

- BARBIERI, César. **O que a escola faz com o que o povo cria:** até a Capoeira entrou na dança! 2003. 380 f. Tese (Doutorado em Educação)– Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2003.
- BARBIERI, César. **Esporte Educacional:** uma possibilidade de restauração do humano no homem. Canoas: Ulbra, 2001. 160 p.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara:** nota sobre fotografia, 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984. 185 p.
- BARBOSA, Joaquim G. (Coord.). **Reflexões em torno da abordagem multirreferencial.** São Carlos, São Paulo: Editora da UFSCar, 1998.
- BARBOSA, Wilson do Nascimento. **Atrás do muro da noite.** Brasília DF: Ministério da Cultura; Fundação Cultural Palmares, 1994. 170 p.
- BASTIDE, ROGER. **Brasil terra de contrastes.** 10. ed. São Paulo: Editora DIFEL, 1980. 282 p.
- BEARDSWORTH, Richard. **Nietzsche.** São Paulo: Estação Liberdade 2003. 125 p.
- BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIM, Walter. **Obras escolhidas:** magia e técnica, arte e política. 7. ed. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. 253 p.
- BENJAMIM, Walter. **Obras escolhidas III:** Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 271 p.
- BENJAMIM, Walter. **Obras escolhidas II:** rua de mão única. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1900. 277 p.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema:** ensaio sobre o cinema brasileiro. São Paulo. Companhia das Letras, 2007, p. 225.
- BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura.** Belo Horizonte: Ed. UFMG. 1998.
- BIANCARDI, Emília. **Raízes musicais da Bahia.** Salvador: Omar G. 2000. 392 p.
- BILLOUET, Pierre. Foucault: **Figuras do saber.** São Paulo: Estação Liberdade, 2003. 228 p.
- BICUDO, Maria Aparecida Viggiani ; ESPÓSITO, Vitória Helena Cunha. **Sociedade de estudo e pesquisa qualitativos.** 2. ed. Piracicaba: Ed. Unimep, 1997. 231 p.
- BICUDO, Maria Aparecida Viggiani; ESPÓSITO, Vitória Helena Cunha (Org.). **Pesquisa qualitativa em educação:** um enfoque fenomenológico. 2. ed. São Paulo: Ed. Unimep, 1997. 231 p.
- BOAL, Augusto. **O Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas.** 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

- BOFF, Leonardo. **A águia e a galinha**: uma metáfora da condição humana. 25. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.
- BOLA SETE, Mestre. **A capoeira Angolana Bahia**. 2. ed. Rio Janeiro: Pallas, 1997. 197 p.
- BOSI, Ecléia. **O tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. 2. ed. São Paulo, 2003. 219 p.
- BOSI, Ecléia. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. 484 p.
- BOSI, Ecléia. **Cultura de massa e cultura popular**: leituras de operárias. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1989. 188 p.
- BRACHT, Valter. **Educação Física e Ciência**.: cenas de um casamento infeliz. Ijuí: Ed. UNIJUÍ, 1999. 160 p.
- BRANDÃO, Maria de Azevedo. Cidade contra Recôncavo. **Revista da Bahia**, Salvador, n. 28, 1999.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é folclore**. São Paulo: Brasiliense, 1983. 111 p.
- BRASIL Ministério da Educação e Cultura. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacional (PCNs)**: Educação Física. Brasília, DF: MEC/CEF, 1997. 96 p.
- BRITO, Jailton Lima. **Abolição na Bahia**: 1870 – 1888. Salvador: Centro de Estudos Baianos- CEB, 2003. 307 p.
- BYINGTON, Carlos. **A Pedagogia simbólica**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1996.
- BOFF, Leonardo. **A águia e a galinha**: metáforas da condição humana. Petrópolis, RJ. Vozes 1997.
- BOLTANSKI, Luc. **As classes sociais e o corpo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1989. 191 p.
- BORGES, Luiz Carlos Rodrigues. **O cinema à margem 1960-1980**. Campinas. Papyrus. 1983, 72 p.
- BORGES, Maria Elisa Linhares. **História & Fotografia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. 136 p.
- BOUTIER, Jean; JULIA, Dominique. **Passados recompostos**: campos e canteiros da história. 1 ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998. 352 p.
- BRONOWSKI, J. **Magia , ciência e civilização**. Lisboa: Edições 70, 1986. 102 p.
- BRUNO, Ernani Silva. **História do Brasil**: geral e regional. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1968. 195 p.
- BRUHNS, Heloísa T. et al. **Conversando sobre o corpo**. 3. ed. Campinas, São Paulo: .Papyrus, 1989. 107 p.

- BRUHNS, Heloisa Turini. **Futebol, carnaval e capoeira**: entre as gingas do corpo brasileiro. Campinas, São Paulo: Papirus, 2000. 158 p.
- BURKE, Peter (Org.). **A escrita da história**: novas perspectivas. São Paulo: Editora UNESP, 1992. 354 p.
- BURKE, Peter. **O que é história cultural?** 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Jorge ZAHAR, 2005. 191 p.
- BURKE, Peter. **As muitas faces da história**: nove entrevistas. São Paulo: UNESP, 2000. 348 p.
- BURKE, Peter. **A escola dos annales 1929-1989**; a revolução francesa da historiografia. 1 ed. São Paulo. Editora, 1997. 154 p.
- BURKE, Peter. **História e teoria social**. 1 ed. São Paulo: Editora UNESP 2002. 275 p.
- BURKE, Peter. **Uma história social do conhecimento de Gutenberg a Diderot**. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Z., 2003. 241 p.
- CALLADO, Antônio; **Quarup**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- CARVALHO, Yara Maria de. **O mito da atividade física e saúde**. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 2001. 197 p.
- CAMPOS, Hélio. **Capoeira na escola**. Salvador, 1990.
- CAMPOS, Hélio José Bastos Carneiro de. **Capoeira na Universidade**: uma trajetória de resistência. Salvador: SCT; EDUFBA, 2001. 184 p.
- CAMPOS, Hélio José Bastos Carneiro de. **Capoeira Regional**: a escola de Mestre Bimba. 2004. Tese (Doutorado em Educação)- Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.
- CANEVACCI, Massimo. **Sincretismo**: uma exploração das hibridações culturais. São Paulo: Studio Nobel, 1996. 101 p.
- CANCLINI, Nestor García. **A globalização imaginada**. São Paulo, 2003. 223 p.
- CLACLINI, Nestor. **Culturas Híbridas**: estratégias para sair e entrar na modernidade. São Paulo: EDUSP. 2003.
- CARMO, Paulo Sérgio. **Merleau-Ponty**: uma introdução. São Paulo: EDUC, 2002.
- CARVALHO, Maria do Socorro Silva. **Imagens de um tempo em movimento**: cinema e cultura na Bahia nos anos de JK. Salvador. EDUFBA, 1999, p.282.
- CARVALHO, Maria do Socorro Silva. **A nova onda baiana**: cinema da Bahia 1958/1962. Salvador. EDUFBA, 2002, p.218.
- CAPOEIRA, Nestor. **Capoeira os fundamentos da malícia**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

- CAPOEIRA, Nestor. **O pequeno manual do jogador de capoeira**. 3. ed. São Paulo: Ground, 1988. 148 p.
- CAPOEIRA, Nestor. **Capoeira: galo já cantou**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003. 302 p.
- CARYBÉ. **As Setes Portas da Bahia**: textos e desenhos de Carybé. Rio de Janeiro: Record, 1976.
- CARNEIRO, Edson. **Folguedos tradicionais**. Rio de Janeiro: Conquista, 1970. 214 p
- CARNEIRO, Edson. **Antologia do negro brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 19-- .382 p.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **História dos nossos gestos**: uma pesquisa na mímica do Brasil. 1 ed. São Paulo: Global, 2003. 277 p.
- CASTORIADIS, Cornélius. **A introdução imaginária da sociedade**. 5. ed. Guy Reinaud, Paz e Terra, 1982, 418 p.
- CASTELANI, Lino. **Educação Física no Brasil**: a história que não se conta. Campinas, SP: Papirus, 1988.
- CASTRO JUNIOR, Luís Vitor . Capoeira e os diversos aprendizados no espaço escolar. **Revista Motrivivência**, ano 11, n. 14, p. 159 – 171, maio 2000.
- CASTRO JÚNIOR, Luís Vitor. Capoeira Angola: olhares e toques cruzados entre historicidade e ancestralidade . **Revista Brasileira de Ciência do Esporte**, Campinas, v. 25, n. 2,, 2004
- CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- CHAUVEAU, Agnes. **Questões para a história do presente**. Bauru, São Paulo: EDUSC, 1999. 132 p.
- CHASIN, J. (Org.). **Marx hoje**. 2. ed. São Paulo: Ensaio, 1988. v. 1, 227 p.
- CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CHARLOT, Bernard (Org.). **Os jovens e o saber**: perspectivas mundiais. Porto Alegre: Artmed, 2001. 152 p.
- CHARBONNIER, Georges. **Arte, linguagem e etnologia**: entrevista com Claude Lévi-Strauss. Campinas, SP. Papirus, 1989. 144 p.
- COSTA, Maria Vorraber (Org.). **Educação popular hoje**. São Paulo: Loyola, 1998.
- COSTA, Welson Americano. **Cidade do Salvador**: terra do meu coração. Salvador: Tipografia Beneditina, 1953.
- COUTINHO, Daniel (Mestre Noronha). **O ABC da Capoeira de Angola**: os manuscritos do mestre Noronha. Brasília, DF: DEFER; Centro de Informação e Documentação sobre a

Capoeira (CIDOCA), 1993.

COUTO, Adyrolvã A. (Mestre Zoião). **Arte da capoeira: história e filosofia**. Salvador: Gráfica Sta. Helena, 1999. 98 p.

CHALHOUB, Sidney. **Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 287 p.

COSTA, Lamartine P. da. **Capoeira sem mestre**. 13. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 19--. 102 p.

COSTA, Reginaldo da Silveira. **Capoeira: o caminho do berimbau**. 2. ed. Brasília, DF, 2000. 150 p.

COVELLO, Arnóbio. **Filosofia do turismo**. Salvador, Ba, 1982. 390 p.

COUTINHO, Daniel. **O ABC da capoeira Angola: os manuscritos do Mestre Noronha**. Brasília, DF: CIDOCA/DF, 1993.

CRUZ, José Luiz Oliveira. **História e estórias da capoeiragem**. Salvador: BDA, 1996. 142 p.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Carnavais e outras festas: ensaios de história social da cultura**, 2. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2002. 447 p.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Ecos da folia: uma história social do carnaval entre 1880 e 1920**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 396 p.

DAOLIO, Jocimar. **Da cultura do corpo**. Campinas: Papyrus, 1995.

D' ALESSIO, Márcia Mansor. **Reflexões sobre o saber histórico**. São Paulo: UNESP, 1998. 132 p.

DECÂNIO, Ângelo. **A herança de Pastinha: a metafísica da capoeira**. Salvador, 1996.

DECÂNIO, Ângelo. **A herança de Mestre Bimba: lógicas e filosofia africanas da capoeira**. Salvador, 1996.

DELKEUZE, Gilles ; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995 a 1997. v. 1/5.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é Filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. 288 p.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992. 232 p.

DELEUZE, Gilles. **Empirismo e subjetividade**. São Paulo: Ed. 34, 2001, 153 p. Luiz B. l. Orlandi.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. 1. ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999. 144 p. Luiz B. l. Orlandi.

- DELEUZE, Gilles. **A dobra:** Leibniz e o barroco. 3. ed. Campinas, Papirus, 1991. 232 p. Luis B.L. Orlandi.
- DEMO, Pedro. **Saber pensar.** São Paulo: Cortez, 2000. v. 6, 159 p.
- DIAS, Adriana Albert **A Malandragem da Mandinga:** o cotidiano dos capoeiras em Salvador na República Velha (1910-1925). 2004. f. IX. Dissertação (Mestrado em História)- Programa de Pós-graduação, em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.
- DIELH, Astor Antônio. **Cultura historiográfica:** memória, identidade e representação, Bauru, São Paulo: EDUSC, 2002. 222 p.
- DUMAZEDIER, Joffre. **Lazer e cultura popular.** São Paulo: Perspectiva, 1973. 337 p.
- ESTEVEVES, Acúrsio Pereira; LEITE, Disalda Mara Teixeira. **Pedagogia do brincar.** Salvador, 1993. 229 p.
- ESTEVEVES, Acúrsio Pereira. **A capoeira da indústria do entretenimento:** corpo, acrobacia e espetáculo para “Turista Ver”. Salvador, 2003.
- FABRIS, Annatersa; KERN, Maria Lúcia Bastos (Org.). **Imagem e conhecimento.** 1. ed. São Paulo: Ed. Edusp, 2006. 369 p.
- FALCÃO, José Luiz Cirqueira. **A escolarização da capoeira.** Brasília, DF: ASEFE ;Royal Court, 1996.
- FALCÃO, José Luiz Cirqueira. **O jogo da capoeira em jogo e a construção da práxis capoeira.** 2004. Tese (Doutorado em Educação)- Programa de Pós-graduação em Educação da UFBA. Salvador, 2004.
- FAZENDA, Ivani Catarina Arantes (Org.). **A pesquisa em Educação e as transformações do conhecimento.** 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 1997. 158 p.
- FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. **Usos e abusos da história oral.** 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998. 277 p.
- FERREIRA, Emília Biancardi. **Ôlelé Maculelê.** Brasília, DF: Ed. Especial, 1989.
- FERRO, Marc. **Cinema e História.** Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1992.
- FISCHER, Ernest. **O que Marx realmente disse.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. 174 p.
- FONSECA, Raimundo Nonato da Silva. “Fazendo fita”: cinematógrafos, cotidiano e imaginário em Salvador, 1897-1930. Salvador EDFBA. 2002, 210 p.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade:** a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 2005. v.1, 152 p.

- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**: o uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 2003. v.2, 232 p.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**: o cuidado de si. Rio de Janeiro: Graal, 2002. v.3.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**: a vontade de saber. São Paulo: GRAAD, 2005.
- FOUCAULT, Michel. **Resumo dos cursos do collège de france** (1970- 1982). Rio de Janeiro: Ed. JZE, Andréa Daher, 1997. 134 p.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento das prisões. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987.
- FREIRE, João Batista. **Educação de corpo inteiro**: teoria e prática da educação física. 2. ed. São Paulo: Scipione, 1991. 224 p.
- FREIRE, Paulo. **Conscientização**: teoria e prática da libertação (uma introdução ao pensamento de Paulo Freire). 3. ed. São Paulo: Moraes, 1980. 102 p.
- FREIRE, Paulo. **Educação e mudança**. 19. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1993. 79 p.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998. 165 p.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança**. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. 245 p.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da indignação**: cartas pedagógicas e outros escritos. São Paulo: Ed. UNESP, 2000. 134 p.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. 184 p.
- FREIRE, Paulo. **Professora sim, tia não**: cartas a quem ousa ensinar. 9. ed. São Paulo: Olho d'água, 1998. 127 p.
- FREIRE, Paulo; BETO, Frei. **Essa escola chamada vida**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985. 95 p.
- FREIRE, Paulo; NOGUEIRA, Adriano. **Que fazer**: teoria e prática em educação popular. Petrópolis, RJ: Vozes, 1989. 68 p.
- FREIRE, Paulo; RIVIERE, Pichon. **O processo educativo segundo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987. 80 p.
- FREIRE, Paulo; SHOR, Ira. **Medo e ousadia**: o cotidiano do professor. 8. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000. 224 p.
- FURRER, Bruno (Org.). **CARYBÉ**. Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1999.
- GADOTTI, Moacir. **A educação contra a educação**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. 172 p.

- GALLO, Sílvio. **Deleuze & a educação**. Belo Horizonte MG: Autêntica, 2003. 120 p.
- GALVÃO, Antonio Mesquita. **A crise da ética: o neoliberalismo como causa da exclusão**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997. 100 p.
- GALVÃO, Isabel. Henri Wallon: **Uma concepção dialética do desenvolvimento infantil**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.
- GAMBINI, Roberto. **O espelho índio: os jesuítas e a destruição da alma**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988. 22 p.
- GAUTHIER, Jacques. Corpo, cultura, saber e contra-saber. In.: LUZ, N. (Org.). **Pluralidade cultural e educação**. Salvador: SE-BA; SECNEB, 1996.
- GAUTHIER, Jacques ; SANTOS, Araci dos. **Enfermagem: análise institucional e socio-poética**. Rio de Janeiro: Escola de enfermagem Anna Néri; UFRJ, 1999. 210 p.
- GAUTHIER, Jacques. **Sociopoética - encontro entre Arte, Ciência e Democracia na Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais, Enfermagem e Educação**. Rio de Janeiro: UFRJ; EEAN, 1999.
- GAUTHIER, Jacques et al. **A Sócio-Poética: fundamentos teóricos, técnicas diferenciadas de pesquisa, vivência**. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Depto de Extensão, 1996.
- GAUTHIER, Jacques. De algumas obscuridades epistemológicas para uma ciência barroca. **Educação e Sociedade**, Campinas, n. 56, ago. 1996.
- GAUTHIER, Jacques et al. Os sentidos, a intuição e o imaginário no currículo. **Educação, subjetividade e poder**, Porto Alegre, v. 4. 1997.
- GAUTHIER, Jacques. O Corpo do (da) pesquisador(a). **Caderno de Pesquisa**, Rio de Janeiro, v.2, n.3, p. - , out./dez. 1998.
- GAUTHIER, Jacques. Carta aos caçadores de saberes populares. In. COSTA, Marisa V. (Coord.). **Educação Popular hoje**. São Paulo: Loyola, 1998.
- GAUTHIER, Jacques. (Coord.). Maquinando o saber escolar/comunitário - pesquisa sociopoética, de autoria coletiva. **Panorama Acadêmico**, Jacobina, BA v.3, n.1, 1999. (no prelo).
- GAUTHIER, Jacques; SOUSA, L. de S. (Coord.). **Poder e potência, saber e ciência: uma pesquisa sociopoética**. Salvador: NEPEC, 1999.
- GAUTHIER, Jacques. O que é pesquisar - entre Deleuze-Guattari e o candomblé, pensando mito, ciência, arte e culturas de resistência. **Educação e Sociedade**, n. 69, p 13 - 33, dez. 1999.
- GAUTHIER, Jacques. Para uma pedagogia barroca: instituir novas relações de poder na produção de conceitos. In: REUNIÃO ANPED, 18., 1995, Caxambu.

- GAUTHIER, Jacques; SANTOS, Iraci. **Enfermagem: Análise institucional e sócio-poética**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.
- GAUTHEROT, Marcel. **Bahia**: Rio São Francisco, Recôncavo e Salvador. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- GIL, José Nuno. Abrir o corpo. In: FONSECA, Tânia Mara Galli; ENGELMAN. Selda (Org.). **Corpo, arte e clínica**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.
- GOLDGABER, Fernando ; Rego, Waldeloir. **Capoeira**: fotos e textos. Salvador: Itapoã, 1969.
- GOMES, Marco Aurélio de Filgueiras; FERNANDES, Ana. **Pelourinho**: turismo, identidade e consumo cultural. Pelo Pelô: História, Cultura e Cidade. Salvador. Editora da UFBA, 1995.
- GONÇALVES, Luiz Alberto de Oliveira; SILVA, Petrolina Beatriz G. **O jogo das diferenças**: o multiculturalismo e seus contextos. Belo Horizonte: Autêntica, 1998. 120 p.
- GRAMSCI, Antônio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. São Paulo: Círculo Livro, 19-, 226 p.
- GRAMSCI, Antônio. **Concepção dialética da história**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986. 341 p.
- GREINER, Christine ; Bião, Armindo (Org.). **Etnocenologia**: (textos selecionados). São Paulo: Annablume, 1998. 193 p.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.
- GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Campinas, SP: Papyrus, 1990. 56 p.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: Ed. 34, 1992. 203 p.
- GUALANDI, Alberto. **Deleuze**. São Paulo: Ed. Estação liberdade, 2003. 142 p.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Elogio da beleza atlética**: São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- HABERT, Angeluccia Bernades. **A Bahia de outr`ora**: Leituras e artes e artistas, uma revista do cinema da década de 20. Salvador. Assembléia Legislativa do Estado da Bahia. 2002. 208, p.
- HALL Stuart. **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1970. 121 p.

- HOBSBAWM, Eric et al. **História do marxismo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. 443 p.
- HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. 416 p.
- HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX - 1914- 1991**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 598 p.
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectivas, 1993.
- JAPIASSU, Hilton. **Introdução ao pensamento epistemológico**. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Alves 1977. 199 p.
- JESUS, Antônio Tavares de. **Educação e hegemonia no pensamento de Antonio Gramsci**. São Paulo: Cortez, 1989. 132 p.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ateliê, 2001. p. 53.
- KOSSOY, Boris, **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo, Ateliê. 2002, 150, p.
- LACE LOPES, André Luiz. **A volta do mundo da capoeira: coreográfica**. Rio de Janeiro: Editora e Gráfica, 1999. 460 p.
- LA TAILLE, Yves de et al. **Piaget, Vygotsky, Wallon: teorias psicogenéticas em discussão**. São Paulo: Summus, 1992. 117 p.
- LEAL, Augusto Pinheiro Leal. **“Deixai a política da capoeiragem gritar”**: capoeiras e discursos de vadiagem no Pará republicano (1888-1906). 2002. Dissertação (Mestrado em História)- Programa de Pós-graduação História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2002.
- LEAL, Wills. O nordeste no cinema. João Pessoa PB. FUNAPE/UFPB. 1982, 132 p.
- LE BRETON, David. Adeus ao corpo: antropologia e sociedade. Campinas SP: Papirus, 2003. 240 p.
- LEFEBVRE, Henri. **A cidade do Capital**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 1900. 180 p.
- LEFEBVRE, Henri. **Lógica formal, lógica dialética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995. 312 p.
- LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de Família**. São Paulo: EDUSP, 2001.
- LE GOFF, Jacques. **Por amor às cidades**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998. 159 p.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 4. ed. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 1996. 553 p.
- LE GOFF, Jacques. **A história nova**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988. 318 p.

- LELOUP, Jean-Yves. **O corpo e seus símbolos: uma antropologia essencial**. 2 ed. Petrópolis RJ: Vozes, 1998. 133 p.
- LEMOS, Sanclair. **Uma concepção biocêntrica da capoeira**.
- LEVI-STRAUSS, Claude. **Mito e significado**. Lisboa: Edições 70, 1978. 93 p.
- LEVY, Pierre. **As árvores de conhecimento**. São Paulo: Escuta, 1995. 188 p.
- LIENHARD, Martim. **Entre o mar e o mato**. Salvador: EDUFBA, 1998.
- LIMA, Evani Tavares. **Capoeira de Angola como treinamento de ator**. 2008 Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas)- Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Salvador, 2002.
- LOHNING, Ângela. "Acabe com este santo, Pedrito vem aí..." Mito e realidade da perseguição policial ao candomblé baiano 1920 e 1940. **Revista da USP**, São Paulo, p. 199, dez.-fev. 1995/1996.
- LOPES, Antônio ; PINTO, Almir. **Introdução metodológica da capoeira no futebol**. Feira de Santana, Ba., 1997. 98 p.
- LOPES, Nei. **Dicionário Banto do Brasil**. Rio de Janeiro. Oficina Gráfica da Imprensa da Cidade; Centro Cultural José Bonifácio, 1900. p.185.
- LOURAU, René. **A Análise Institucional**. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.
- LOURAU, René. **Análise institucional e práticas de pesquisa**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1993.
- LUCKESI, Cipriano Carlos (Org.). **Ludopedagogia**. Ensaio 1. Educação e ludicidade. Salvador: UFBA, 1900.
- LUZ, Marco Aurélio. **Agadá**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995. 727 p.
- LUZ, Narcimária Correia do Patrocínio. **Pluralidade cultural e educação**. Salvador: SECNEB, 1996. 181 p.
- MAESTRI, Mário. **O escravismo no Brasil**. 5. ed. São Paulo: Atual, 1994. 113 p.
- MALINOWSKI, Bronislaw. **Uma teoria científica da cultura**. Lisboa: Edições 70, 1997. 174 p.
- MALUF, Marina. **Ruídos da memória**. São Paulo, 1995, 305 p.
- MANDEL, Ernest. **Introdução ao marxismo**. 2. ed. Lisboa: Antídoto, 1978. 279 p.
- MARCELINO, Nelson Carvalho. **Lúdico, Educação e Educação Física**. Ijuí: Ed. UNI-JUÍ, 1999. 230 p.
- MARCELINO, Nelson Carvalho. **Pedagogia da animação**. Campinas, SP: Papyrus, 1990.
- MARCUSE, Herbert. **Ideologia da sociedade industrial**. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1969. 267 p.

- MARX, Karl. **O Capital**. 3. ed. São Paulo: Nova Cultura, 1988.
- MARINHO, Inezil Penna. **Subsídios para o estudo da metodologia do treinamento da capoeiragem**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1985. 116 p.
- MARINHO, Inezil Penna. **A ginástica brasileira**. Brasília, DF, 1982.
- MATOSO, Kátia M. de Queirós. **Uma revolução dos alfaiates á riqueza dos baianos no século XIX: itinerário de uma historiadora**. 1. ed. Salvador: Corrupio, 2004. 332 p.
- MATTOSO, Kátia de Queirós. **Ser escravo no Brasil**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990. 267 p.
- MATOS, Maria Izilda Santos. **Cotidiano e cultura: história, cidade e trabalho**. Bauru, SP. EDUSC, 2002. 208 p.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 662 p.
- MEDINA, João Paulo S. **A educação cuida do corpo... e "mente"**. Campinas, SP: Papyrus, 1992. 96 p.
- METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980. 347 p.
- MEIHY, José Carlos S. Bom. (Org.). **(Re)introduzindo história oral**. n. 4, .p. 58-60, mar.1992.
- MEIHY, José Carlos S. Bom. **Manual de história oral**. São Paulo: Loyola, 1996.
- MELO, Vítor Andrade de. **História da Educação Física e do esporte no Brasil: panorama e perspectivas**. São Paulo: IBRASA, 1999. 115 p.
- MENGA, Ludke ; MARLI, André. **Pesquisa em Educação: abordagens qualitativas**. São Paulo: Pedagógica e Universitária, 1986.
- MENEZES, Philadelpho. Da poesia fonética à poesia sonora. In: MENEZES, Philadelpho (Org.). **Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX**. São Paulo: EDUC, 1992
- MENEZES, Paulo. A trama das Imagens. São Paulo. EDUSP. 1997, 289, p.
- MIGNOLO, Walter D. **Histórias Locais/projetos globais: colonialidade, sabres subalternos e pensamento limiar**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza. (Org.) **Pesquisa social teoria, método e criatividade**. Petrópolis RJ: Vozes, 1994.
- MORAES, Malú. Perspectiva estética do cinema brasileiro. Brasília ED. UNB. 1986, p. 183, p.
- MORENTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **Revistas História e questões & debates**, Curitiba, ano 1, v 1. 1980

- MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998. 344 p.
- MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. São Paulo: Cortez, 2000. 117 p.
- MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo – 1 neurose**. Rio de Janeiro. Florence Universitária, 1984.
- MORAES, Malú (Coord.). **Perspectivas estéticas do cinema brasileiro: seminário**. Brasília, DF: Ed. Universidade de Brasília; Embrafilmes. 1986. 183 p.
- MOURA, Jair. Capoeira, a luta regional baiana. **Cadernos de Cultura**, Salvador, Secretaria Municipal de Educação de Educação e Cultura, 1979.
- MOURA, Jair. Capoeira regional baiana. **O Município**, Salvador, 1968.
- MOURA, Jair. **Mestre Bimba: a crônica da capoeiragem**. Salvador, 1993.
- MOURA, Jair. Capoeiragem - arte e malandragem. **Caderno da Cultura**, Salvador, n. 2, 1980.
- MORAES, Eliane Robert. **Corpo Impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002. 239 p.
- MORSS, Susan Buck. **Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens**. 1. ed. Belo Horizonte, MG, 2002. 566 p.
- NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da História. O Olho da História. **Revista de História Contemporânea**, Salvador, v. 2, n. 3, 1996.
- O.D.C. **Guia do Capoeira ou gymnastica brasileira**. 2. ed. (fac similar). Rio de Janeiro: Livraria Nacional, 1907.
- OLIVEIRA, Francisco. **O elo perdido: classe e identidade de classe na Bahia**. 1. ed. São Paulo. Fundação Perseu Abramo, 2003. 114 p.
- OLIVEIRA, Josivaldo Pires de. **Pelas Ruas da Bahia: Criminalidade e poder no universo dos capoeiras na Salvador republicana (1912-1937)**. 2004. Dissertação (Mestrado em História)- Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.
- OLIVEIRA, Josivaldo Pires de. **No tempo dos Valentes: os capoeiras na Cidade da Bahia**. Salvador: Quarteto. 2005. p. 75.
- OLIVEIRA, Marta Kohl. **VYGOTSKY** aprendizado e desenvolvimento um processo sócio-histórico. São Paulo: Scipione, 1993.
- OLIVEIRA, Valdemar de. **Frevo capoeira e passo**. 2. ed. Recife: Cia Ed. de Pernambuco, 1985. 143 p.
- OLIVEIRA, Vítor Marinho de. **Consenso e conflito da educação física brasileira**. Campinas, SP: Papyrus, 1994. 203 p.

- OLIVEIRA, Vitor Marinho (Org.). **História oral aplicada à Educação Física brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Central - UGF, 1998. 288 p.
- OLIVEIRA, Vitor Marinho de. **O que é Educação Física**. 11. ed São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- ONG, Walter J. **Oralidade e cultura escrita**. Campinas, SP: Papyrus, 1998. 223 p.
- ORTIZ, Renato. **Cultura popular: românticos e folcloristas**. São Paulo: Olho d'água, 1900.
- PASTINHA, Vicente Ferreira. **Capoeira Angola**. 3. ed. (fac similar). Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1988.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. Passagem da imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura. In: André Parente (Org.). **Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Ed. 34. 1993.
- PEREGALLI, Enrique. **Escravidão no Brasil**. São Paulo: Global, 1988. 80 p.
- PERROT, Michele. **Mulheres públicas**. 1. ed. São Paulo: Fundação editora da UNESP, 1998. 159 p. Roberto L. Ferreira.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História cultural**. Belo Horizonte. Autêntica, 2003, 130, p.
- PINSK, Jaime. **Escravidão no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Global, 1982. 70 p.
- PIRES, Antônio Liberac Cardoso Simões. **Movimentos da cultura afro-brasileira: a formação histórica da capoeira contemporânea (1890 – 1950)**. 2001. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCH), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.
- PIRES, Antônio Liberac Cardoso Simões. **A Capoeira na Bahia de Todos os Santos: um estudo sobre a cultura e classes trabalhadoras (1890-1937)**. Tocantins. Ed. GRAFSET, 2004.
- PORTELLI, Alessandro. **“O momento da minha vida”**: funções do tempo na história oral. Muitas memórias, outras histórias. São Paulo. Olho Dagua. p. 297.
- PORTELLI, Alessandro. O que faz a História oral diferente. **Revista Projeto História**. São Paulo, v.14, p. 33, fev. 1997.
- PRIORE, Mary Del. **Histórias do cotidiano**. São Paulo: Contexto, 2001. 127 p.
- RANGEL, Sônia. QUE FAZ SALVADOR.
- RAGO, Margareth; ORLANDI, Luís B. Lacerda; NETO, Alfredo Veiga (Org.). **Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschanas**. Rio de Janeiro: Ed. DP&A, 2002. 340 p.
- REGO, Teresa Cristina. **VYGOTSKY: uma perspectiva histórico-cultural da Educação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.
- REGO, Waldeloir. **Capoeira Angola: um ensaio sócio – etnográfico**. Salvador:



lo: Editora CORTEZ, 2002. 572 p.

SANTOS, João Pereira dos. **Mestre João Pequeno**: uma vida de capoeira. São Paulo, 2000.

SANTOS, Luiz Silva. **Educação**: Educação Física: capoeira. Maringá: Fundação Universidade Estadual de Maringá, 1990. 101 p.

SANTOS, Laymert Garcia dos. **Politizar as novas tecnologias**: o impacto sócio técnico da informação digital e genética. São Paulo: Ed. 34, 2003. 320 p.

SANTOS, Milton. **Ensaio sobre a urbanização latino-americana**. São Paulo: Hucitec, 1982. 194 p.

SANTOS, Milton. **O novo mapa do mundo**: fim de século e globalização. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1997. 342 p.

SANTOS, Milton. **Território e sociedade**. 2. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000. 127 p.

SANTOS, Milton. **Pensando o espaço do homem**. São Paulo: Hucitec, 1997. 61 p.

SANTOS, Milton, **A natureza do espaço**: técnica e espaço, razão e emoção. São Paulo Hucitec, 1999. 308 p.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência Universal. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SANTOS, Milton. **O Brasil**: território e sociedade no início do século XXI. Rio Janeiro: Record, 2001. 471 p.

SANTOS, Milton. **Aula inaugural** do Ano Letivo de 1999 da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 1999.

SANTOS, Milton. Salvador: centro e centralidade na cidade contemporânea. In: GOMES, Marco Aurélio de Filgueiras. Pelo Pelô: história, cultura e cidade. Salvador, Ed. UFBA, 1995.

SANSONE, Livio; SANTOS, Jocélio Teles dos (Org.). **Ritmos em trânsito**: sócio antropologia da música baiana São Paulo: Dinamis editorial, 1997. 240 p.

SARLO, Beatriz **Paisagens imaginárias**: intelectuais, arte e meio de comunicação. São Paulo: EDUSP, 1997.

SENNA, Ronaldo Salles. **Jaré**: uma face do candomblé. Feira de Santana: UEFS, 1998. 241 p.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra**: o corpo e a cidade na civilização ocidental. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003. 362 p.

SERPA, Luiz Felipe Perret. **Ciência e historicidade**. Salvador: UFBA, 1991.

SERRES, Michel. **Os cinco sentidos**: filosofia dos sentidos misturados. Rio de Janeiro:

- Bertrand Brasil, 2001. 364 p.
- SERRES, Michel. **Filosofia mestiça**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- SERRES, Michel. Variações sobre o corpo. Tradução de Edgar de Assis Carvalho; Maria Perrassi Bosco. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2004.
- SERRES, Michel. **Hermes: uma filosofia das ciências**. Rio de Janeiro: Graal, 1990. 175 p.
- SETARO, André; UMBERTO, José. **Alexandre Robatto Filho: pioneiro do cinema baiano**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 19--.
- SILVA, José Milton Ferreira da. **A linguagem do corpo na capoeira**. Rio de Janeiro: Sprint, 2003.
- SILVA, Maurício Roberto da. **O sujeito fingidor**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2000. 224 p.
- SILVA, Washington Bruno da. **Canjiquinha: alegria da capoeira**. Salvador. A Rasteira. 1989. p. 40-41.
- SILVA, Alberto da Costa. **Um rio chamado atlântico: a África no Brasil e o Brasil na África**, 1. ed. Rio de Janeiro: Editora, 2003. 287 p.
- SILVA, Ana Márcia; DAMIANI, Iara Regina (Org.). **Práticas corporais: experiências em Educação Física para a outra formação humana**. Florianópolis: Nauembla Ciência & Arte, 2005. V. 3, 207 p.
- SILVA, Paula Cristina da Costa. **A Educação Física na roda de capoeira: entre a tradição e globalização**. Dissertação (Mestrado em Educação Física)- Programa de Pós-Graduação em Educação Física, Faculdade de Educação Física da UNICAMP, Campinas, 1900.
- SILVA, Tomaz Tadeu. **Identidades terminais: as transformações na política da pedagogia e na pedagogia da política**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996. 273 p.
- SILVA, Tomaz Tadeu. (Org.). **Alienígenas na sala de aula**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995. 243 p.
- SILVA, Vagner Gonçalves (Org.). **Memória Afro brasileira: artes do corpo** São Paulo: Selo Negro, 2004. 252 p.
- SOARES, Carlos Eugênio Líbano. **A negrada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, C/DGDI, 1994.
- SOARES, Carlos Eugênio Líbano. **A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)**. 2. ed. rev. e ampl. Campinas: Unicamp, 2004. 609 p.
- SOARES, Carmen Lúcia. **Imagens da educação no corpo: estudo a partir da ginástica francesa no século XIX**. 2. ed. rev. Campinas: Autores Associados, 2002. 145 p.
- SOARES, Carmem Lúcia. **Educação Física: raízes européias e Brasil**. Campinas: Autores Associados, 1994.

- SODRÉ, Muniz. **Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil**. Peã Petrópolis, RJ: Vozes, 1999. p 46.
- SODRÉ, Muniz. **Mestre Bimba: corpo de mandinga**. Rio de Janeiro: Mannati. 2002.
- SODRÉ, Muniz. **Antropologia do espelho: uma teoria da comunicação linear em rede**. Petrópolis, Rj: Vozes, 2002. p. 268.
- SODRÉ, Muniz. **Samba o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- SOUZA, Milandre Garcia. Cinema novo: a cultura popular revisitada. **Revistas História: questões & debates**, Curitiba. PR, ano 1, v 1. 1980.
- SOUSA, Ricardo Pamfilio. **A música na capoeira: um estudo de caso**. 1997. Dissertação (Mestrado em Música)- Programa Pós-graduação em Música da UFBA, Salvador, 1997.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 223 p.
- SPTZER, Leo. **Vidas de entremeio: assimilação e marginalização na Áustria, no Brasil e na África Ocidental 1780 – 1945**. 1. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001. 290 p.
- TAVARES, Luís Henrique Dias. **História da Bahia**. Salvador: Edufba, 2001. 542 p.
- THOMPSON, E. P. **Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 493 p.
- TZVETAN, Todorov. **Memória do mal, tentação do bem; indagações sobre o século xx**. São Paulo: Ed. ARX Joana Angélica D'Ávila Melo, 1900. 383 p.
- TAVARES, Júlio César de Souza. **Dança de guerra: arquivo-arma**. 1984. Dissertação (Mestrado em Sociologia)- Departamento de Sociologia da UNB, Brasília, DF, 1984.
- TAVARES, Luiz Carlos V. **O corpo que ginga, joga e luta: a corporeidade na capoeira**. Salvador, 2006. 161 p.
- TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998. 369 p.
- THOMPSON, Paul. **A voz do passado: história oral**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- TORRES, Carlos Alberto. **Democracia, educação e multiculturalismo: dilemas da cidadania em um mundo globalizado**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001. 317 p.
- TORO, Rolando. **Teoria da biodança: coletânea de textos**. Fortaleza: Alab, 1991. V. 1, 2.
- TRINDADE, Azoilda Loreto; SANTOS, Rafael (Org.). **Multiculturalismo: mil e uma faces da escola**. Rio de Janeiro: DP&A, 1999. 157 p.
- TRIVINOS, Augusto. **Introdução a pesquisa em Ciências Sociais**. São Paulo: Atlas, 1994.
- VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas SP: Papirus. 1994.

- VEIGA-NETO, Alfredo. **Foucault & a educação**. 2 ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2005. 191 p.
- VIANNA, Antônio. **Casos e coisas da Bahia**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1984. 143 p.
- VIANNA, Antônio. **Quintal de nagô e outras crônicas**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1979.
- VIANNA, Hildegardes. **Folclore brasileiro: Bahia**. Brasília, DF: FUNARTE; Brasil, 1983. 79.p.
- VIEIRA, Luiz Renato. **O jogo de capoeira cultura**. Rio de Janeiro: SPRINT, 1995.
- VIEIRA, Sérgio Luiz de Souza. **Da capoeira: como patrimônio cultural**. Tese (Doutorado em Sociologia)- Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, PUC/SP, São Paulo, 2004.
- VIGARELLO, George. O corpo inscrito na história: imagens de um “arquivo vivo”. Entrevista concedida a Denise Bernuzzi Sant’Anna. **Projeto História, Revista do Programa de Estudos Pós-graduação em História e do Departamento de História da PUC/SP**, São Paulo, n. 21, nov. 2000.
- VIGARELLO, George. A história e os modelos de corpo. **Pro-Posições**. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. Campinas, v. 14, n. 2, p. (\$!). maio/ago. 2003.
- VIGARELLO, George. Denise Bernuzzi Sant’Anna. **Projeto História: Revista do programa de Estudos de Pós-Graduação em História e do Departamento de História da PUC/SP**, São Paulo, n. 21, p. 225-236, nov. 2000.
- VILLAÇA, Nísia. **Em pauta: corpo, globalização e novas tecnologias**. Local: Mauad; CNPq, 1999. 112 p.
- WILLI, Bolle. **Fisionomia da metrópole moderna**. 2. ed. São Paulo: Editora, 2000, 426 p.
- Williams, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro. ZAHAR, 19-
- Williams, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro. PAZ e TERRA. 1992, 239, p.
- XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo. Editora Brasiliense. 1993, 281 p.
- ZULU, Mestre. **Idiopráxia de capoeira**. Brasília, DF, 1995. 216 p.
- ZAMBONI, Sílvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência, polêmicas do nosso tempo**. Campinas, SP: Autores Associados, 1900. 107, p.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção linguagem**. Local: Editora, ano.





**Ministério  
do Esporte**



ISBN 978-85-63445-00-1



9 788563 445001